GIOVANNI PAURI

# I LOMBARDI-SOLARI
## E LA
# SCUOLA RECANATESE DI SCOLTURA
## (SEC. XVI-XVII)

CON 78 ILLUSTRAZIONI
IN 42 TAVOLE FUORI TESTO

· MCMXV ·
EDITORI - ALFIERI & LACROIX - MILANO

ALLA

VERGINE LAURETANA

NEL DIVINO SORRISO DELLA NATURA
ISPIRATRICE SANTA
DI SERENA BELLEZZA DI ARTE
QUESTO MODESTO TRIBUTO
DI AFFETTO DEVOTO FILIALE

# *Nota preliminare*

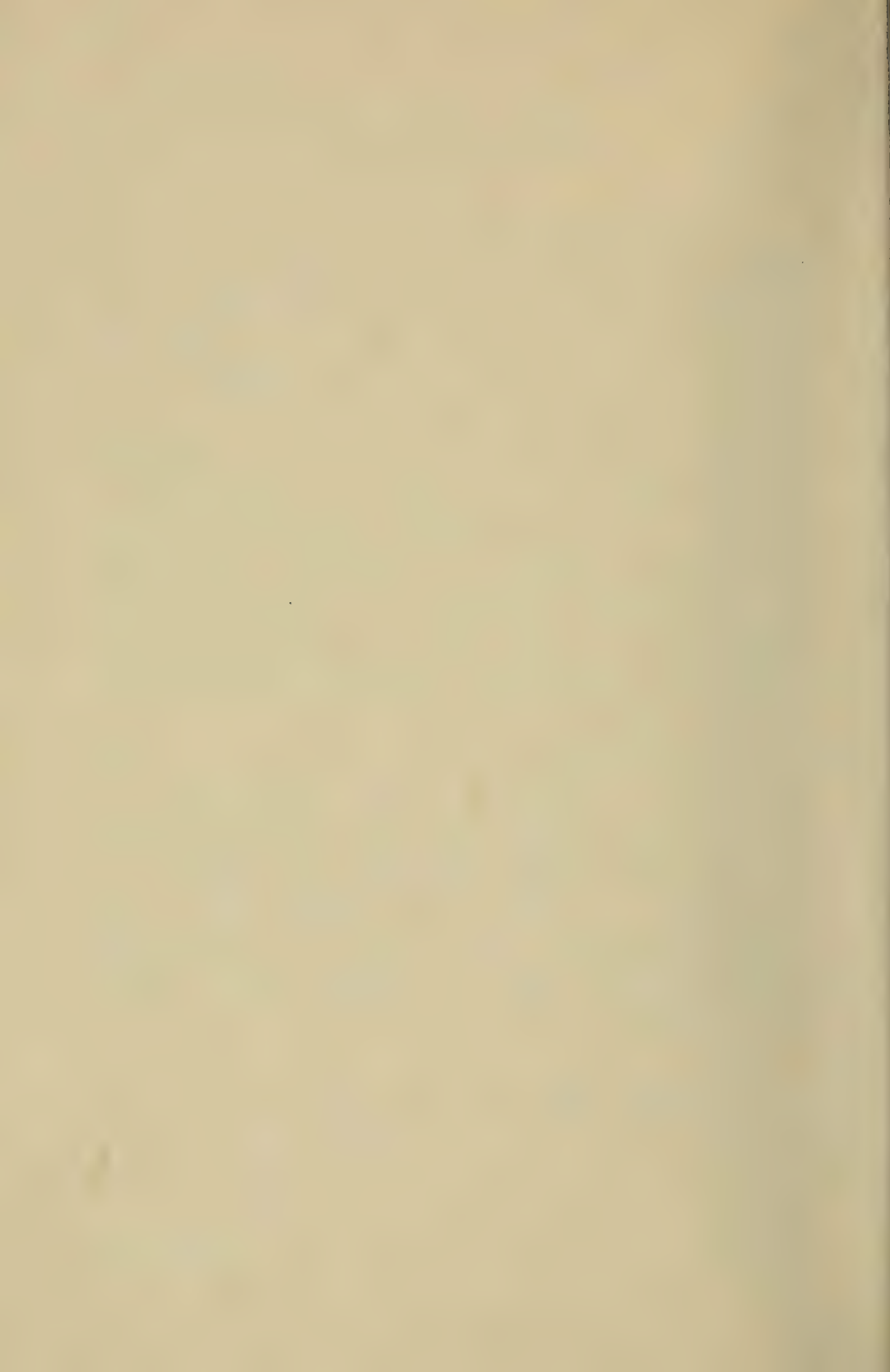
*In nessun manuale di Storia dell'arte si parla di una vera e propria Scuola recanatese di scoltura. Ciò nonostante mi è sembrato giusto e doveroso raccogliere con questo titolo tutti gli artisti, i quali, cresciuti ed educati nella bottega e sotto il magistero di Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi-Solari, arricchirono il patrimonio artistico nazionale di molte opere eccellenti.*

*Mio precipuo intendimento è di illustrare l'opera degli Artisti recanatesi, discepoli de' Lombardi-Solari. Perciò mi son limitato a far parola solo dei lavori, che, eseguiti da questi ultimi durante la loro dimora in Loreto e in Recanati, hanno con essa Scuola recanatese necessario legame. Se mi son diffuso sui cenni biografici dei tre fratelli (cosa che parrebbe fuor di proposito), l'ho fatto perchè i documenti venutimi tra mano, e quasi tutti inediti, mi hanno posto in grado di correggere parecchie notizie errate e di rettificare molte inesattezze su la vita e su le opere di questi figli di Antonio Lombardi.*

*Intorno ai Recanatesi, scarse e non sempre sicure sono le fonti scritte: di esse si fa cenno nelle note poste a ciascun capitolo.*

*Mi son messo in questo campo, quasi inesplorato, affidandomi ai documenti rintracciati negli archivi di varie città e specialmente in quelli di Recanati e di Loreto. E questi documenti potranno essere pubblicati come appendice a un più ampio studio: "Orafi, scultori e fonditori marchigiani" che ho speranza di condurre a termine, e del quale il presente lavoro, che fu presentato come tesi di laurea, non è che una parte.*

GIOVANNI PAURI.

*Portorecanati, settembre 1915.*

# INTRODUZIONE

## ATTORNO ALLA S. CASA

*Gittolle attorno un vel di marmi bianchi*
CARDUCCI — Canto dell' amore

I grandi pellegrinaggi nazionali ed esteri che in ogni tempo affluirono a Loreto, ai quali prendevano parte insieme con la umile plebe i più alti personaggi del mondo politico e religioso e uomini illustri per dottrina e per santità, avevano resa celebratissima pel mondo la Santa Casa loretana; e la fama dei miracoli ivi operati dalla Vergine ne accresceva sempre più la estimazione e la venerazione nell' animo dei fedeli. Coi pellegrinaggi affluirono grandi ricchezze; e doni cospicui e bellissimi arredi, nei quali il valore artistico era vinto da la preziosità della materia, si raccolsero nel tesoro della Santa Cappella, mentre facoltosi cittadini la dotavano di censi e di larghi fondi. Non è quindi meraviglia se, per entusiasmo religioso e per l' intervento di molti principi e di ricchissimi privati che largamente profusero le loro ricchezze, le arti ebbero grande incoraggiamento e potè sorgere un tempio così famoso e così ricco.

Il Cardinal PIETRO BARBO, del titolo di S. Marco, mentre l' anno 1464 si recava al Conclave, veniva colto in Ancona dalla peste. Fattosi portare a Loreto e chiusosi dentro la S. Casa, non solo guarì prodigiosamente, ma ebbe dalla Vergine l' annunzio

che sarebbe stato eletto Pontefice. Sedutosi su la Cattedra di S. Pietro, col nome di Paolo II, pensò subito di fare erigere, in luogo della meschina chiesa che racchiudeva la S. Casa, una maestosa basilica che fosse insieme opera degna della santità del luogo e monumento solenne di sua riconoscenza alla Vergine. Coadiuvato validamente dal Forlivese Niccolò De Astis, allora Vescovo di Recanati, nel 1468 fece dar principio ai lavori. Marino di Marco Cedrino, Giuliano da Maiano, Giuliano da Sangallo e Bramante, si susseguirono nella direzione della fabbrica. Di poi, secondo il progetto studiato da Antonio Sangallo, Andrea Sansovino e Giuliano Ridolfi, priore di Capua, si costruirono, per ordine di Leone X, anche le mura castellane che nella loro cerchia, rafforzata da robusti bastioni, dovevano chiudere a difesa il santuario e la città che intorno ad esso veniva raccogliendosi. Furono tracciate strade, sorsero i magnifici portici bramanteschi e il grandioso palazzo apostolico. E su tutto, la basilica, bella e forte espressione di volontà concordi di pontefici e di fedeli, stette gloriosa su l'ameno colle lauretano, slanciando verso il cielo azzurro la svelta cupola, e opponendo a oriente — donde pel mare le bande dei pirati turcheschi venivano a rapina per le nostre spiagge — le vigorose curve delle sue absidi, salde come incrollabili torri, poi coronate regalmente dal pittoresco *cammino di ronda.*

Nella basilica giungeva ancora l'incanto dell'arte larga e potente di Melozzo da Forlì; Luca Signorelli vi portava la forza e l'energia maschia del suo pennello. Le cappelle, si venivano via via decorando a gara di quadri di ottimi artisti e di marmi preziosi. La Santa Cappella non poteva rimanere chiusa nel rozzo muro di cinta fabbricato dai Recanatesi, mentre d'intorno così bellamente l'allietava il sorriso dell'arte. E fu appunto nella decorazione marmorea di essa, in questo « *vel di marmi bianchi* » gettatole intorno, che le arti mostrarono tutta la loro bellezza e offrirono, con l'opera di tanti ingegni, eccellenti modelli di scoltura. Tutta questa operosità artistica diede occasione al sorgere della Scuola Recanatese, che si affermò gloriosa a Loreto, a Recanati e oltre le Marche, nei secoli decimosesto e decimosettimo.

Prima di parlare della *Scuola Recanatese,* sarà utile ricordare i nomi degli artisti che eseguirono le scolture intorno alla Santa Casa, e fissare la data e il numero delle opere di cia-

scuno. Così rettificheremo le notizie errate e confuse che di essi artisti hanno dato il Vasari e molti altri scrittori di cose d'arte, e avremo preparato la via per la esposizione di ciò che forma l'oggetto precipuo del nostro studio.

Il disegno architettonico dell'ornamento marmoreo della Santa Casa è del Bramante, il quale nel 1509 ne fece eseguire in legno il modello da Antonio di Pellegrino di Firenze. Giancristoforo Romano ne ebbe la direzione, e a lui il Pontefice Giulio II voleva affidata l'opera scultoria. Ma essendo morto precocemente e dopo lunga malattia Giancristoforo, Leone X, con breve del 22 giugno 1513 (come risulta dal documento esistente ne l'archivio della Santa Casa), sostituiva al Romano in tutti i suoi incarichi, Andrea Sansovino. Perchè l'opera fosse condotta con sollecitudine, si fece un grande acquisto di marmi; e nel maggio del 1514 ne furono portati a Loreto in gran copia, bianchi, colorati, misti, cavati da Carrara e d'altronde, e con essi un popolo d'artisti, scalpellini, lapicidi, scultori, invase la piccola città e la riempì tutta del rumore del febbrile lavoro e del fremito della nuova vita. Benedetto di Bartolomeo da Rovezzano, Raniero Nerucci, Simone di Michele Cioli, Alessandro Cioli, Bernardino di Mastro Pietro da Carona, Pierangelo di Mastro, Bernardino da Carona, Francesco e Giovanni da Carona, Michelangelo di Baldassare, pure da Carona, Bernardino di Bartolomeo del Casati, Domenico di Andrea da Carrara, Bernardino e Giovanni di Battista anch'essi da Carrara, Sandro di Lorenzo Menchi con Francesco suo figlio, Mariotto di Pietro Sandri da Rovezzano, Antonio di Gasparino da Curo, Gino di Antonio Lorenzi da Firenze, Raffaele di Pietro Lorenzi, Giovanni Maria da Venezia, Zanetto di Michele Veneziano. Una moltitudine di artisti adunque, insieme a molti altri (i cui nomi non sono stati registrati nei libri della fabbrica) furono occupati, parte in lavori di architettura, parte in lavori di scoltura e d'intaglio. Andrea Sansovino, il quale oltre al proseguire la fabbrica del palazzo apostolico e dirigere i rinforzi da farsi alla basilica da qualche lato minacciante, sorvegliava la costruzione delle mura castellane, scolpiva nel 1520 il *Presepio*, nel 1523 l'*Annunziazione* e infine il gruppo delle donne nello *Sposalizio della Vergine*, restato incompiuto per la sua morte.

Sotto di lui, Domenico De Amis, detto il Varignana, dal 1518 al 1525 scolpiva il *Transito della Vergine*; e Baccio Ban-

dinelli abbozzava e solo in parte finiva la *Natività della Vergine.* Tutti e due questi artisti, non offrendo Loreto comodità sufficienti alla vita, lavoravano in Ancona; circostanza degna di nota, perchè per la stessa ragione, più tardi, Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi, venuti a lavorare per la S. Casa, si stabiliranno a Recanati.

Dopo la morte di Andrea Sansovino, i lavori restarono sospesi fino al 1530 e solo il Nerucci continuò a lavorare con pochi compagni; perchè, avendo le soldatesche del Connestabile di Borbone messo a sacco la città di Roma (1527), la mente e le attività dei Pontefici e dei Patroni della S. Casa erano occupate in più urgenti affari. Passato il pericolo, Clemente VII chiamò a Roma il Nerucci; ve lo fece stare fino a settembre, e poi lo rimandò a Loreto insieme ad Antonio da Sangallo, dopo aver nominato quest' ultimo sovraintendente della Fabbrica loretana.

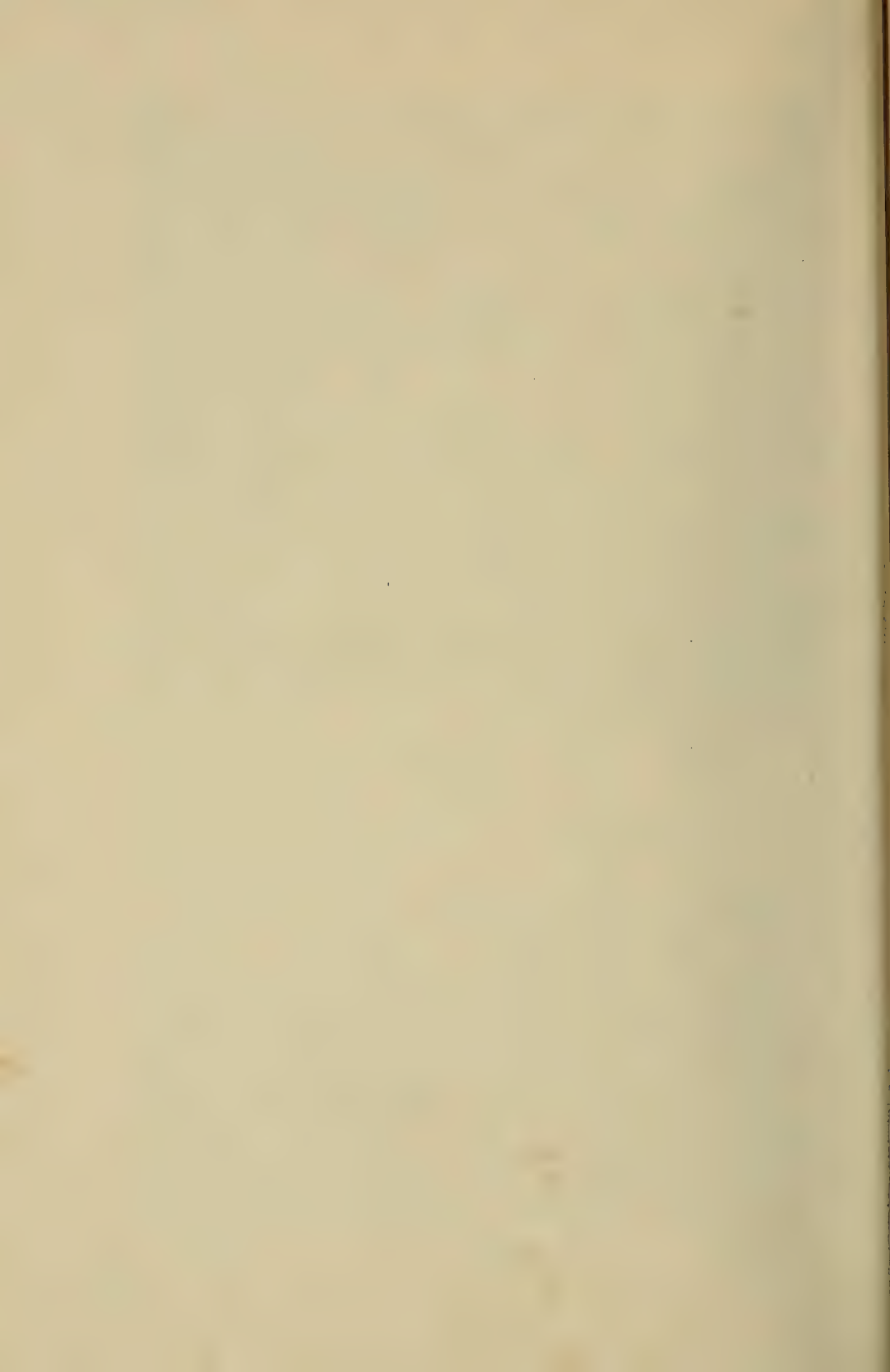
Il 7 gennaio 1531 il Nerucci prese a cottimo il compimento dei lavori di « *quadro e d' intaglio* » obbligandosi a tenervi occupati 30 artisti. Nel frattempo Niccolò Tribolo, Raffaello di Baccio da Montelupo, Francesco di Vincenzo Sangallo, attendevano a scolpire le rimanenti storie. Il Tribolo nel 1533 finiva *Lo sposalizio della Vergine* lasciato poco più che abbozzato dal Sansovino, e una parte delle *Traslazioni della S. Casa.* Raffaello da Montelupo nel 1530 consegnava *La visita della Vergine a Santa Elisabetta,* nel 1531 la *Natività della Vergine* incominciata dal Bandinelli, e nel 1533 (scolpita tutta da lui) *L' Adorazione dei Magi.* Il Sangallo nel 1530 compiva *La presentazione di Maria e di S. Giuseppe al censimento* e nel 1533 l' altra metà delle *Traslazioni della S. Casa.*

Nel luglio del 1533, il Tribolo e Raffaele da Montelupo, seguiti, dopo breve tempo, dal Sangallo, lasciarono Loreto. Dal 1534 in loro vece comincia ad apparire nei *libri maestri* il nome di Francesco Mosca, intento a scolpire alcuni putti posti sui timpani delle porte della Santa Casa. Fra il 1533 e il 1534 furono costruiti i muri che dovevano sorreggere la magnifica decorazione. Il 18 giugno 1537 si era già murata la volta e messa a posto la balaustrata che gira e termina tutta la costruzione.

Il lavoro decorativo era dunque in gran parte compiuto; mancavano solo le *Sibille* e i *Profeti* che dovevano occupare le nicchie ancor vuote. Quelle furono scolpite dai fratelli Della Porta; di questi incominciò la serie Simone Cioli, il quale nel

maggio 1540 dava compiuta la prima statua, e nel settembre dell' anno successivo ne consegnava una seconda. Ma perchè riuscite poco buone, più tardi furono tolte e sostituite con due altre eseguite da Tommaso e Giovanni Battista Della Porta. Solo in questo tempo, e precisamente nel 1539, fra gli artisti che concorrono alla decorazione marmorea della S. Casa con le statue dei Profeti apparisce per la prima volta il nome dei Lombardi dei quali dovremo più particolarmente far parola.

È facile immaginare qual risveglio d' arte abbia portato la lunga permanenza di tanti e così rinomati artisti in Loreto, e quali sensi di emulazione e quanto nobile entusiasmo abbiano essi suscitato negli animi dei giovani della città e della regione marchigiana. E di fatto, intorno ad Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi Solari (i soli fra tanti artisti venuti a Loreto che presero tra noi stabile dimora) si raccolsero a Recanati numerosi giovani d' ingegno e di buona volontà, che formarono una assai fiorente scuola di scoltura, da noi chiamata perciò Recanatese. Gli artisti che da essa uscirono, raccolte le belle tradizioni dell' arte italiana del periodo antecedente non ancora macchiate dalle esagerazioni del periodo successivo, sparsero per varie città d'Italia, ininterrottamente per più di un secolo, eccellenti opere d' arte.

---

## CAPITOLO I.

# AURELIO GIROLAMO E LUDOVICO LOMBARDI SOLARI

## NOTIZIE BIOGRAFICHE

Dei fratelli Lombardi Solari, fondatori della *Scuola Recanatese* sono così incerte, confuse e contradditorie le notizie pervenuteci, che a districarne il viluppo non sempre è bastato il buon volere di quanti ebbero occasione di occuparsene. Non sembrerà quindi fuor di proposito, se, coll' aiuto delle ricerche archivistiche del Bertolotti (1), del Paoletti (2), del Gruyer (3), che dopo il Cittadella (4) hanno portato molta luce sull' argomento, e delle notizie raccolte negli archivi della S. Casa e di Recanati, tentiamo un' esposizione ordinata, per quanto è possibile, dei dati biografici di detti artisti.

Nel primo quarto del secolo XVI visse a Ferrara, giuntovi da Venezia, Antonio figlio di Pietro Lombardi (5). Aveva per moglie Adriana Vairà, tedesca di origine, ma abitante a Venezia, e dal matrimonio nacquero quattro figli: Aurelio, Girolamo, Ludovico e Laura (6). Aurelio era nato in Venezia

(1) A. Bertolotti — Artisti bolognesi e ferraresi e alcuni altri in Roma — Bologna, 1885.

(2) Pietro Paoletti di Osvaldo — L' Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia — Venezia, 1893 — Parte II.

(3) Gustave Gruyer — L' art ferrarais — Paris, 1897.

(4) Luigi Napoleone Cittadella — Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese — Ferrara, Tip. Domenico Taddei — 1868.

(5) G. Gruyer — op. cit.

(6) Il Cittadella, nell' opera citata, in base a documenti da lui trovati, pare asserisca che Antonio Lombardi fu bigamo, avendo sposato prima, una Veneziana di nome Maria Candi, e poi (alla distanza di appena un anno e mentre la Candi viveva ancora) Adriana Vairà, tedesca di origine e abitante in Ferrara. — Anche il Gruyer (op. cit.) dice che Antonio « se maria deux fois; d' abord avec une Venetienne Maria Candi, qui mourut en 1506, ensuite avec une allemande habitant Venise, Adriana Vairà » (Vol. I, pag. 527).

nel 1501 (1), ma quando nascessero Girolamo e Ludovico non sappiamo con certezza. Se i nostri calcoli non sono errati, Girolamo nacque tra il 1505-06, e Ludovico qualch'anno più tardi. Antonio Lombardi, andato nel 1505 a Ferrara, vi moriva tra il 1515-1516 (2). Adriana, vedova di Antonio, in un istrumento del marzo 1516 (3) si dichiarava madre e tutrice « Hyeronimi Aurelii et Iohannis Ludovici, fratrum ». Nel giugno dello stesso anno, trovandosi ammalata, faceva testamento, lasciando eredi Aurelio, Girolamo, Ludovico e Laura, *tutti suoi figli legittimi e naturali* (4). Un mese dopo, la stessa Adriana eleggeva un suo procuratore in Lendinara, dove aveva certi suoi terreni, e altre procure rilasciava nel 1523 e nel 1524 (5). In un rogito del 20 marzo 1524, Aurelio il quale fungeva da testimonio, vien chiamato *scultore*. Egli aveva allora 23 anni (6).

Il 13 gennaio 1528, con rogito del notaio Pier Maria Anguilla, veniva nominato un curatore a Girolamo e Ludovico - *adulti* - per approvare una vendita d'immobili fatta dal loro fratello

---

— Ma il Paoletti (op. cit.) con la scorta di nuovi documenti da lui stesso scoperti, afferma che Antonio Lombardi non ebbe che una moglie sola, e questa fu Adriana nata da Cristoforo Vairà, tedesco, sarto, e da una figlia (molto probabilmente Maria, cui accennnao il Cittadella ed il Gruyer) di Andrea Candi.

(1) Che Aurelio, maggiore dei figli di Antonio, sia nato nel 1501, lo prova la lapide che Girolamo suo fratello pose sul sepolcro di lui nella chiesa dei Minori Osservanti di Recanati, detta S. Maria di Varano, poco fuori le mura della città. Di questa lapide, che ora più non esiste per essere stata distrutta, dopo tolte le decorazioni in bronzo, dai soldati francesi al tempo della Repubblica Cisalpina, parlano parecchi autori che riportano la notizia dal Baruffaldi (Vol. I. pag. 130-nota). Il Baruffaldi dovè a sua volta attingerla dalle « Memorie Istoriche della Città di Recanati » pubblicate a Messina nel 1711 dal Padre Diego Calcagni, Recanatese, nelle quali a pag. 329-330 è detto: « Nel pavimento della Chiesa (dei PP. Minori Osservanti di S. Francesco, dedicata alla Vergine detta di Varano) in una Lapida Sepolcrale si vede scolpita e fusa in bronzo un' Arme gentilitia con dentro una Torre tenuta da due Leoni rampanti e sopra la Torre un Giglio con questa Iscrittione: *Aurelio Lombardo Veneto — ex aere et marmore sculptori eximio, Hieronymus Frater moerens — Benemerenti P. — Obiit Die 18 septemb: 1563 Agens an: 62.* » Di questa notizia non è lecito dubitare, poichè il solerte scrittore recanatese parla di cose suffragate da' documenti; e se a noi ora manca modo di verificare la notizia, perchè la lapide oggi non c'è più, abbiamo d'altra parte il suffragio di una tradizione costante e ancor viva nella città di Recanati.

(2) G. Gruyer — op. cit.

(3) L. N. Cittadella — op. cit. e P. Paoletti — op. cit.

(4) Id.

(5) Id.

(6) Id.

Aurelio col beneplacito della madre (1). Scoppiata la peste a Ferrara, il 13 luglio 1528 Aurelio e Ludovico, che pare ne fossero tocchi, facevano rogare a reciproco favore e della sorella Laura i loro testamenti. Notevole è il fatto che Girolamo non è per nulla nominato; il che fa supporre che egli prima del luglio del '28 fosse già lontano da Ferrara. In questo istrumento Aurelio è chiamato « *magister* » (2).

Nel testamento di un tal Ludovico Mazzolini, cittadino ferrarese, fatto il 27 settembre 1528 - *Aurelio* e *Ludovico Lombardi scultori ferraresi* fanno da testimoni (3). Aurelio in questo stesso anno (1528) s' era fatto « Zoccolante » (4) e viene per l' ultima volta nominato - « Aurelio Lombardo sculptore habitante Ferrariae » - in un atto pubblico del 21 agosto 1529 (5). Molto probabilmente, dopo la morte della madre (1528) i tre fratelli vennero alla divisione dei beni paterni e ciascuno prese la propria via. Girolamo per primo si partì da Ferrara, mentre Aurelio e Ludovico rimasero in questa città, certo in buoni rapporti, se li vediamo rogare i propri testamenti a reciproco favore. Dove siano andati, Girolamo prima del luglio 1528, Ludovico qualche mese più tardi, ed Aurelio dopo il 21 agosto 1529, è difficile dire. Per parecchi anni non abbiamo più notizie di nessuno di loro. Ritroviamo Aurelio nel 1539 a Loreto (6), Ludovico nel 1546 a Roma, ove aveva lavorato un faldistorio di metallo per la cappella del Pontefice Paolo III (7); ma nulla si sa di Girolamo.

Che sia da accogliere l' affermazione del Vasari che lo dice più dedito alle lettere che alla scoltura? Il biografo Aretino lo nomina più volte, dicendolo ora *Ferrarese* ora *Lombardo* (8) e più distesamente ne parla nelle vite di Benvenuto Garofalo e Giro-

---

(1) Cittadella — op. cit.

(2) Cittadella — op. cit.

(3) G. Gruyer — op. cit.

(4) G. Gruyer. — op. cit.

(5) Cittadella — op. cit.

(6) Archivio della S. Casa di Loreto. — Tutte le notizie e le date che verremo esponendo furono tutte desunte, salvo quelle di cui accenniamo la fonte, dalle ricerche fatte negli Archivi della S. Casa e di Recanati.

(7) A. Bertolotti — op. cit.

(8) G. Vasari. — Le Vite — Firenze 1878 — Tomo V. pagg. 514-519-520-523. Vita di Andrea Sansovino. — Tomo VI, pag. 63 Vita del Tribolo, pag. 302 Vita di Simone Mosca, pag. 479 Vita del Garofalo e Girolamo Carpi. — Tomo VII, pag. 513 Vita di Jacopo Sansovino.

lamo da Carpi (tomo VI, pag. 479): « È stato parimenti ferrarese e scultore eccellente maestro Girolamo il quale abitando in Recanati ha, dopo Andrea Contucci suo Maestro, lavorato molte cose di marmo a Loreto e fatti molti ornamenti intorno a quella Cappella e Casa della Madonna. Costui... dopo che si partì il Tribolo... ha in quel luogo continuamente dal 1534 insino all'anno 1560 lavorato e vi ha fatto di molte opere ». E nella vita di Jacopo Sansovino scrive: « Similmente è stato suo discepolo Girolamo da Ferrara detto il Lombardo del quale si è ragionato nella vita di Benvenuto Garofalo Ferrarese e il quale e dal *primo Sansovino* e da *questo secondo* ha imparato l'arte di maniera che oltre alle cose di Loreto delle quali si è favellato, e di marmo e di bronzo, ha in Venezia molte cose lavorate. Costui, sebbene capitò sotto il Sansovino in *età di 30 anni* e con poco disegno, ancora che avesse innanzi lavorato di scoltura alcune cose *essendo piuttosto uomo di lettere che scultore*, attese nondimeno di maniera che in pochi anni fece quel profitto che si vede nelle sue opere di mezzo rilievo che sono nelle fabbriche della Libreria e Loggia del Campanile di S. Marco: nelle quali opere si portò tanto bene che potè poi fare da sè solo le statue di marmo e i profeti... che lavorò alla Madonna di Loreto. »

Questi due brani, riportati testualmente, sono in aperta contraddizione. Ma il Vasari, a giudizio anche di Pietro Paoletti (1), attinse a fonte abbastanza attendibile queste ultime notizie, colle quali, in certo modo, viene a correggere ciò che aveva scritto nei volumi precedenti. E in vero, la Libreria di cui parla il Vasari, benchè ne fosse stata deliberata la erezione nel 1533, non ebbe principio che nel 1536; e la Loggetta del Campanile di S. Marco, non fu incominciata prima del 1539-40. Se le opere fatte in Venezia precedettero, anche secondo il Vasari, quelle di Loreto, come può Girolamo aver lavorato *continuamente* intorno alla Santa Casa dal 1534 al 1560 (2)?

---

(1) Paoletti — op. cit.

(2) La correzione di questa data è cosa molto importante, perchè è stata causa di molti errori ed incoerenze. Basandosi su questa notizia del Vasari, il Baldinucci, il Cittadella, A. Ricci, il Baruffaldi, ed altri ancora, hanno posto il fiorire di Girolamo a Loreto tra il 1534 e il 1560; anzi il Baruffaldi lo pose nel 1530. Di conseguenza attribuirono a lui, sempre su la fede del Vasari, molte opere, ma quali non dicono; solo affermano finito da Girolamo Lombardi il bassorilievo rappresentante l'*Adorazione dei*

Jacopo Tatti, fuggito nel 1527 da Roma, quando all' eterna città fu dato il sacco dalle truppe del Connestabile di Borbone, si rifugiò in Venezia dove fu nominato protomastro della Repubblica. La sua fama dovè raccogliere intorno a lui, nella splendida vita veneziana, molti artisti e giovani desiderosi di farsi nome, offrendo Venezia largo campo all' ingegno e all' attività di ognuno. Non sarebbe avventato quindi supporre che Girolamo si mettesse in quel tempo sotto la disciplina del Tatti. Di fatto, egli nel luglio 1528 era diviso dai fratelli e non si trovava più a Ferrara. Il Vasari lo fa prima discepolo di Andrea Contucci. Ma questi, chiamato a lavorare a Loreto nel 1513 (1) dopo avervi fatto molte opere, nel 1529 moriva. E come poteva esser stato alla scuola di quest' artista se prima del luglio 1528 Girolamo era ancora a Ferrara? (2) Non possiamo quindi credere in questo al Vasari, che molto probabilmente confuse Jacopo con Andrea Sansovino, dandoci di questa confusione la conferma egli stesso, quando dice che Girolamo entrò nella bottega del Tatti, *con poco disegno ancora che avesse per l' innanzi alcune cose di scoltura lavorato*. Se fosse stato discepolo di Andrea e tanto provetto nell' arte da succedere al maestro nei lavori della Santa Casa, come poteva essere « di poco disegno... e piuttosto uomo di lettere che scultore? »

Di più: l' opere lasciate incompiute dal Contucci e che Girolamo avrebbe condotto a termine, sarebbero state, sempre secondo il biografo aretino, « l' *Adorazione dei Magi* ». Questa, al contrario, nel 1533 veniva scolpita da Raffaello da Montelupo, tutta di sua mano, e ne riceveva in prezzo fiorini 1500.

Quindi, contrariamente a quanto scrissero il Vasari e, dopo lui, il Baruffaldi, Amico Ricci (*Memorie Storiche degli Artisti della Marca di Ancona* – Macerata, 1854) ed altri, Girolamo Lombardi non prese parte alcuna nel lavoro delle scolture della S. Casa di Loreto; e neppure è vero – come afferma il Baruf-

---

*Magi*, lasciato incompiuto da Andrea Contucci. Ma è notizia assolutamente errata, perchè « l' Adorazione dei Magi » come abbiamo visto nell' Introduzione, appartiene tutta ed esclusivamente a Raffaele da Montelupo.

(1) Breve di Leone X in data del 22 giugno 1513, col quale Andrea Sansovino succedeva in Loreto in tutti i suoi incarichi a Gian Cristoforo Romano. Vedi anche Guida di Loreto — Siena 1895 — pag. 127.

(2) Cittadella — op. cit.

faldi, il quale credette identificarlo con un Girolamo *Usanza* (1) – che egli « abbia fiorito » in questa città nel 1530; poichè, come vedremo fra breve, Girolamo fu a Loreto molto più tardi.

Ma il Vasari (che nonostante le sue inesattezze è tuttavia una preziosa fonte di notizie) narra che Girolamo, quando entrava nella bottega del Tatti, aveva 30 anni. Questa notizia viene avvalorata dal documento del Cittadella (da noi già citato) del 1528, nel quale Girolamo e Ludovico sono detti *adulti*. Essi dovevano aver adunque una età superiore ai 20 anni; e se così è veramente, quando si iniziarono i lavori per la Libreria di Venezia Girolamo aveva appunto l' età che il Vasari gli attribuisce; e le opere che Girolamo vi avrebbe compiute, prima di recarsi a Loreto, sarebbero, secondo il Selvatico citato dal Gruyer (2): « *Venezia con gli emblemi della giustizia avente ai suoi piedi la Brenta e l' Adige – Giove che simboleggia Creta – Venere che at-*

---

(1) Il Baruffaldi — (*Vite dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844, Vol. I. pag. 229) — seguito dal Cicognara — (*Storia della scultura*) — su la fede di una nota trovata in un libro stampato nel 1640, credette di aver scoperto che il cognome di Girolamo, anzichè *Lombardi*, fosse quello di *Usanza*, perchè un tal cognome risultava inciso su di un battistero in bronzo che nel 1553 egli avrebbe gettato per la Cattedrale di Praga. La notizia non sembrerebbe improbabile, chè appunto in quel tempo i fratelli Lombardi lavoravano per la Santa Casa, ove, dato il concorso dei pellegrini, qualche illustre prelato, avendo viste le loro opere, avrebbe potuto dare la commissione. Ma, per quante ricerche sieno state fatte, non è stato possibile rintracciare in alcun modo, nè a Praga nè altrove, tal opera. Luigi Napoleone Cittadella, (*Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*) — Gustave Gruyer — (*L' art ferrarais*) — A. Bertolotti — (*Artisti bolognesi e ferraresi e alcuni altri in Roma*) — Pietro Paoletti di Osvaldo — (*L' architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia* — Parte II), smentiscono la notizia del Baruffaldi in modo, che non si può seriamente pensare all' identificazione di un ipotetico Girolamo Usanza col nostro Lombardi. Tanto più che non si fa mai accenno ad un tal cognome in nessun documento a Ferrara e neppure in alcuno degli Storici Recanatesi e Lauretani, i quali parlando dei nostri artisti li chiamano sempre *Lombardi*, *Lombardo e De' Lombardi*. Essendoci rivolti, per mezzo del Prof. Igino Benvenuto Supino, allo Schlosser — Direttore del Museo di Vienna — per aver notizie di questo battistero, egli molto gentilmente rispondeva: « *Il battistero in bronzo del quale Ella scrive non esiste più nella Cattedrale di Praga ed è dubbioso se mai vi ha esistito anzi io lo conosco soltanto dalle notizie forse spurie (Girolamo Usanza da Ferrara segnato e datato 1550) fornite dal Baruffaldi I 231 e Cittadella Notizie... II 199, V. Gruyer — Art Ferrarais I 531. Vorrei consultare ancora la più antica letteratura intorno a Praga, ma ho poca speranza di trovar qualche cosa* ». Non si può quindi seriamente prestar fede alla notizia del Baruffaldi, nè vi è ragione alcuna che possa giustificare il cognome *Usansa* attribuito al nostro Girolamo.

(2) Gruyer — op. cit.

*tende Amore che si vede in aria* – allusione al Regno di Cipro – *Elle che cade dal montone dal vello d' oro in mezzo ai flutti* - *Teti che soccorre Leandro* – e altri due soggetti relativi a Venere, bassorilievi in bronzo di un elegante disegno e d' una magnifica patina. Di più nella Libreria gli sono attribuiti i putti a mezzo rilievo del fregio (1). Ci sembra, insomma, se le nostre induzioni non sono errate, di poter concludere che Girolamo Lombardi, partitosi da Ferrara verso la metà del 1528, siasi recato a Venezia e colà siasi posto sotto la disciplina di Iacopo Tatti, lavorando per la « *Libreria e Loggia del Campanile di S. Marco* » e rimanendovi sin verso la fine del 1542, allorchè fu chiamato a Loreto dal fratello Aurelio.

Mentre Girolamo stava lavorando in Venezia, Aurelio suo fratello, nel dicembre del 1539, era a Loreto dove scolpiva il *Geremia* che dava compiuto poco dopo il marzo del 1542 (2). In questo stesso anno (1542) Aurelio scolpiva il ciborio di marmo della Cappella del Sacramento. Allora, fosse desiderio di aprire ottimo campo all' attività del fratello, o fosse bisogno d' aiuto pel sopravvenuto lavoro, certo è che Aurelio chiamava Girolamo a Loreto. Nel gennaio 1543 veniva di fatto allogata a Girolamo la seconda statua della facciata a ponente, l' *Ezechiele*, che dette compiuta nel 1544, ricevendone, come il fratello pel *Geremia*, 640 fiorini. Un' altra statua di profeta egli stesso consegnava nell' ottobre del 1546, e una terza nel giugno del 1548. Dal 1547 al 1550 Aurelio, dopo avere gittato in bronzo una bellissima

---

(1) Paoletti Pietro di Osvaldo (op. cit.) attribuisce a Girolamo Lombardi due altri bassorilievi che si trovano nella Chiesa di S. Maria de' Miracoli a Venezia, rappresentanti la *Vergine* e *l' Ecce Homo*, avendo essi molta analogia con quelli di cui il Lombardi è autore nella Loggia della Piazza S. Marco.

(2) Guida di Loreto — Siena 1895 — e dai docc. dell' Archivio della S. Casa. Il Vasari (Tomo II, pag. 127) in contraddizione a quanto aveva affermato altrove, attribuendo a Girolamo il *Geremia*, dice: che il Sansovino abbozzò il *Geremia* e l' *Ezechiele* e una (il *Geremia*) ne finì; che una delle statue dei profeti poste intorno alla S. Casa è di Simone Cioli (Tom. III, pag. 556); che Girolamo potè fare tutte queste statue (ossia tutti i profeti) da solo (Tomo IV, pag. 832). Invece due statue: il *Geremia* e il *Daniele* furono scolpite da Aurelio; Girolamo fece l' *Ezechiele*, il *Malachia*, il *Zaccaria*, il *David*, il *Mosè*, l' *Amos*; le ultime due: *Balaam* e *Isaia* furono eseguite dai fratelli Giacomo e Giov. Battista della Porta, in sostituzione delle *due* già precedentemente scolpite dal Cioli — (V. Introduzione).

cornucopia, modellava lo splendido lampadario per la Cappella del Sacramento; e Girolamo, il 30 dicembre 1551, dava compiuta una nuova statua di Profeta (1).

Nel 1550 circa anche Ludovico raggiunse i fratelli a Loreto. Ma questa città, nella quale fino allora Aurelio e Girolamo avevano lavorato, non offriva agi sufficienti a grandi lavori, specialmente di getto; perciò i tre fratelli vollero trasferirsi nella vicina Recanati, e vi aprirono una scuola di scoltura ed una fonderia fiorentissima che Girolamo presiedette, attendendo egli più di proposito alla scoltura in marmo, Aurelio a quella in marmo e in bronzo, Ludovico specialmente al getto (2). Essi s' eran così costituiti in società, e le opere che venivano eseguite, sia da soli che collettivamente, erano quasi tutte allogate a Girolamo, come capo e rappresentante di essa. Questo fatto, se giovò alla fama di lui, nocque a quella degli altri due fratelli che furono del tutto dimenticati e ingiustamente; perchè Aurelio, come si vedrà dalle sue opere che illustreremo, ha diritto ad una maggiore stima e considerazione nella storia dell' arte.

Compiute nel 1558 le due statue del *David* e del *Mosè,* Girolamo si metteva, fra il 1559 e il 1560, a modellare insieme con i suoi fratelli il tabernacolo di bronzo che il Papa Pio IV aveva loro commesso. Il Vasari (Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi), dopo aver ricordate varie opere fatte da Girolamo Lombardi a Loreto, così continua: « ... ed un suo fratello che in simil cose di getto è valent'uomo ha fatto in compagnia di Maestro Girolamo in Roma molte altre cose e particolarmente un tabernacolo di bronzo grandissimo per Papa Paolo III, il quale dovea esser posto nella Cappella del Palazzo Vaticano detta la Paolina ». Questo tabernacolo, di cui parla il Vasari esiste, ma non a Roma, sì bene sull' altare maggiore del Duomo di Milano, sotto il baldacchino, pure in bronzo, disegnato dal Pellegrini, modellato dal Brambilla e fuso dal Pellizzone. E non fu Paolo III, ma Pio IV, quegli che fece fare il tabernacolo

---

(1) Guida di Loreto e documenti dell' Archivio della S. Casa.

(2) Il Rafaelli — (Arte e storia — Anno IV. — N. 2. Gennaio 1885 — Firenze) pone tra il 1545 e il 1556 lo stabilirsi dei Lombardi a Recanati. A nostro avviso ciò sarebbe avvenuto poco dopo il 1550. Nel 1546 Ludovico era a Roma a lavorare come apparisce da un documento riportato dal Bertolotti, (op. cit.): « *1546 — 7 dicembre — A Maestro Ludovico da Ferrara per lo falcistorio che ha fatto di ottone tutto di getto per la Cappella di N. Signore* — scudi 24,50,6 ».

(e vi si legge in lettere a rilievo: Pius IIII - Pontifex - Optimus - Maximus). Di più, esso non fu fatto a Roma, bensì a Recanati e ci sembra poterlo affermare per parecchie ragioni:

1) perchè non è ammissibile che i fratelli Lombardi i quali avevano da parecchi anni aperta scuola di scoltura a Recanati si trasportassero a Roma per fare un tabernacolo (che poi non è « grandissimo ») mentre, essendo conosciutissimi dalla S. Sede per le molte opere già fatte per la Santa Casa (che era sotto la immediata giurisdizione di Roma) avevano potuto avere da Roma, direttamente, l'ordinazione di tale opera, come del resto avvenne più volte per altri artisti della stessa scuola;

2) perchè in questa opinione confermano gli storici Recanatesi, i quali non accennano mai ad una assenza da Recanati di tutti i fratelli Lombardi, ma dicono, al contrario, che il tabernacolo, fatto per ordine di Pio IV, « fu spedito a Milano. » (1);

3) perchè nel 1560, quando questo si stava lavorando, Girolamo, come abbiamo visto, era a Loreto ove consegnava la statua del Profeta Mosè;

4) perchè pochi anni appresso, e precisamente il 28 ottobre 1566, ai Lombardi era concesso il diritto di cittadinanza recanatese per « *tot annorum continua habitatione in hac civitate* » (2).

Come poteva esser ciò se pochi anni prima fossero mancati lungamente da codesta città? Se Ludovico se ne assentava qualche volta, e magari a lunghi intervalli, ciò non infirma la nostra tesi, perchè non è notizia che Girolamo se ne sia mai allontanato, ed è certo invece che vi prese moglie e v'ebbe numerosa figliolanza. Tutto considerato, ed anche tenendo conto di argomenti indiretti che verrebbero a comprovare la nostra asserzione, la notizia del Vasari non ci sembra da accogliere (3).

---

(1) *Casanostra* — (1873) — *Angelita* — Origine della città di Recanati.

(2) Cittadella — op. cit.

(3) A. Bertolotti (op. cit.) riporta il seguente documento — *20 Luglio 1559 Scudi 18 cioe a maestro Ludovico Lombardi trajettatore per aver fatto una base a una Cesare giovane e scudi 10 a Maestro Iovanni (da Imola) trajettatore per la doratura.* Il trovarsi Ludovico a Roma nel 1559 potè aver fatto credere al Vasari che in cotesta città fosse stato lavorato il tabernacolo ordinato da Papa Pio IV. Il Bertolotti stesso riporta anche la seguente nota estratta dal libro Maestro delle fabbriche dal 1560 al 1568, conservato nell'archivio romano ove al foglio 17, anno 1560, leggesi: — « Un tabernacolo di bronzo sua Santità *fa fabbricare a Milano* pagando a maestro Hieronimo ed al Padre Aurelio scultori di esso tabernacolo scudi 20 d'oro per comperare bronzo. »

Nel 1563 frate Aurelio moriva e veniva seppellito nella chiesa di S. Maria di Varano posta a pochi passi fuori le mura della città di Recanati (1). Il fratello Girolamo gli scolpiva una tavola di marmo con rilievi di bronzo, in cima della quale si vedeva lo stemma della famiglia Lombardi « opera molto bene intesa » (2). Tre anni dopo la morte di Aurelio, a Ludovico e a Girolamo che avevano voluto scegliere la città di Recanati per aprirvi scuola di scoltura e la celebre fonderia, che la rese rinomatissima, fu concessa nel 28 ottobre 1566 la cittadinanza recanatese con molti privilegi e spesse volte a Girolamo fu affidato anche il governo della città. Nell'anno 1568 a Ludovico venivano allogate le quattro porte di bronzo della S. Casa, le quali poi, per la sopravvenuta morte di lui, furono compiute, nel 1576, da Girolamo con l'aiuto del Calcagni e del Vergelli suoi discepoli.

Nel 1570, Ludovico, qualificato come fonditore della Camera Apostolica, riceveva il pagamento di 600 scudi per fusione di cannoni ornati di rilievi, e altre armi, in Ancona (3). Nell'anno seguente, 1571, gli veniva pagato un altro conto di 4747 scudi per cannoni e colubrine; ed il conto era presentato da Vittorio Sfoia, veneto procuratore (4). Il conto del 1572 è preceduto da *motu-proprio* di nomina dei fratelli Girolamo, Ludovico e Aurelio a fonditori della Camera Apostolica (5). Nel 1570-71, il Capitolo della Metropolitana di Fermo commetteva a Girolamo Lombardi

---

— Il modo come si esprime il documento fa credere che non a Roma, ma altrove, (Recanati) il tabernacolo si fabbricasse. Non è nominato Ludovico: ma poichè anche il suo nome si legge sulla base del tabernacolo insieme a quello di Aurelio e Girolamo, bisogna credere che anch' egli v' abbia avuto parte; a meno che la loro firma non sia come una *marca di fabbrica*, essendosi tutti e tre costituiti in società. Sappiamo che nel *Motu-proprio* di nomina dei tre fratelli Lombardi a fonditori della Camera Apostolica (1572) è ricordato anche Aurelio il quale era già morto da circa 10 anni. L' avere i Lombardi ottenuto il titolo di Fonditori della Camera Apostolica, pur lavorando nelle Marche, avvalora la nostra opinione che non a Roma, ma a Recanati fu gettato il tabernacolo di bronzo ora sull' altare maggiore del Duomo di Milano.

(1) Il titolo della Chiesa S. Maria di Varano ha dato luogo ad equivoci, ed alcuni scrittori hanno preso il — di Varano — come nome di paese o città. Santa Maria, detta di Varano, è la Chiesa unita al convento dei Padri Minori Osservanti (Zoccolanti) poco fuori le mura della città di Recanati, accennata alla pag. 14, n. 1.

(2) P. Diego Calcagni — Memorie Istoriche della Città di Recanati, pag. 257.

(3) A. Bertolotti — op. cit.

(4) Id.

(5) Id.

il tabernacolo per la custodia della SS. Eucaristia (1); e il 15 nov. 1573, la città di Ascoli, a Ludovico, che assumeva l'incarico anche a nome del fratello, dava a fare la statua di Gregorio XIII. Ludovico lavorò per qualche tempo intorno al modello, ma sorpreso dalla morte (1575) lasciava l'opera incompiuta. Antonio Calcagni e Girolamo Lombardi la tirarono innanzi, e nel 1576 la gettarono in bronzo felicemente (2). La moglie di Ludovico, Francesca Citri, da Venezia, nel 1577 - come erede - (poichè, a meno che non siano premorti al padre, non appare che Ludovico abbia lasciato figli) presentava a Roma un conto di scudi 1607 rimanenti, a mezzo del Procuratore Sfoia (3). Nel marzo 1578 a Girolamo veniva commessa la statua del Profeta *Amos,* ultima delle statue dei profeti che egli scolpì per la S. Casa, e la consegnò compiuta il 31 dicembre 1579. Nel 1583 conduceva a termine la statua della Vergine col Bambino, posta su la nicchia che sovrasta la porta principale della basilica loretana; e fu l'ultima opera sua (4).

Fino a questo tempo Girolamo continuò a reggere il magistero della scuola, quantunque egli, già vecchio, si valesse dell'opera del Calcagni, il più valente suo allievo, del Vergelli e del proprio figlio Antonio. Nel 1590 era già morto. Da lui nacquero: Antonio, Pietro, Domenico, Aurelio, Paolo, Giacomo e Caterina. Di Antonio, Pietro e Paolo, che coltivarono la scoltura, ci occuperemo in un capitolo a parte, quando tratteremo della porta maggiore della Basilica di Loreto.

---

(1) Filippo Raffaelli « Arte e Storia » Anno IV. N. 2, Firenze — Gennaio 1885.

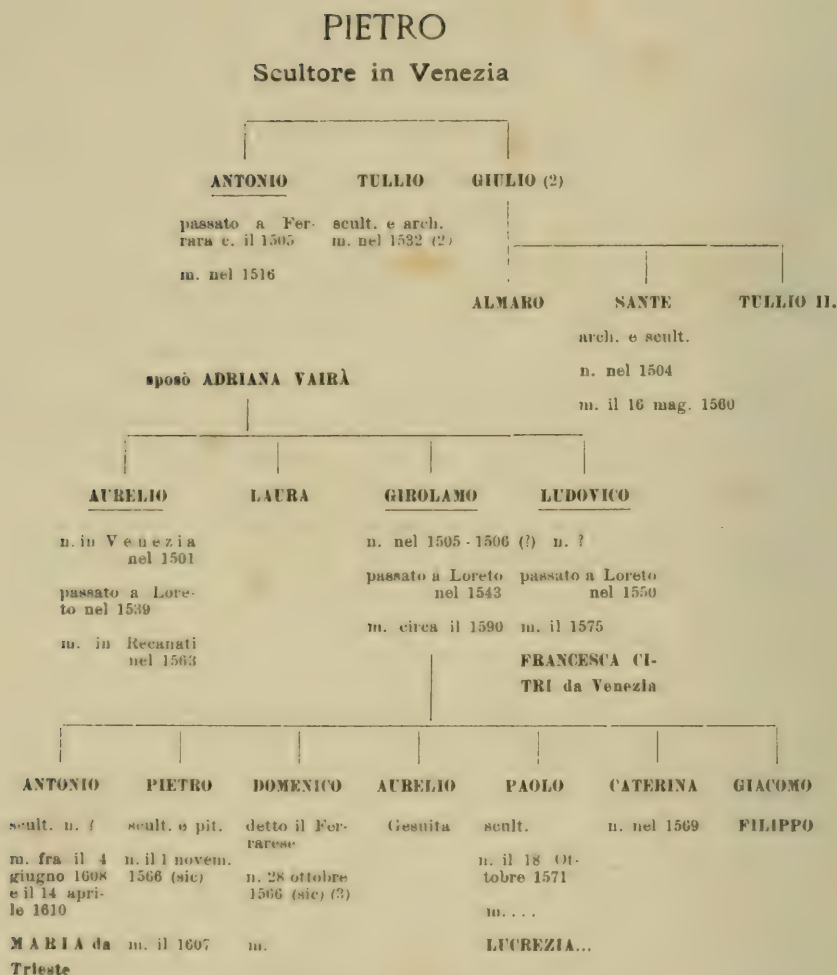
(2) Giacinto Cantalamessa - Carboni — Notizie storiche su di una statua in bronzo eretta dalla città di Ascoli nel secolo XVI al Sommo Pontefice Gregorio XIII — Roma — Tipografia delle Belle Arti — 1845.

(3) A. Bertolotti — op. cit.

(4) Guida di Loreto; 1895 — G. Francesco Angelita, citato da A. Ricci. — Vol. II, pag. 72, nota 18.

# Albero genealogico della Famiglia LOMBARDI (1)

## PIETRO

### Scultore in Venezia

(1) Abbiamo compilato quest' albero servendoci di quelli del Cittadella (op. cit.) e del Gruyer (op. cit.) portandovi quelle correzioni che i nostri studi ci hanno consentito. Quanto alla discendenza vedasi il Cittadella (opera citata).

(2) Queste notizie si trovano solo nel Gruyer.

(3) Come faceva osservare il Cittadella stesso, per isbaglio Domenico e Pietro sono stati ambedue segnati nel 1566.

## CAPITOLO II.

# OPERE INDIVIDUALI E OPERE IN SOCIETÀ ESEGUITE DAI FRATELLI LOMBARDI

**Aurelio Lombardi.** – Quando Aurelio Lombardi nel 1539 venne a Loreto era già un artista provetto, come si afferma di fatto con un' opera eccellente, il *Geremia* (fig. 1) che egli prese a scolpire appena giuntovi. Quest' opera – tanto ben riuscita che si volle attribuire erroneamente al Sansovino (1) – gli valse la commissione di molti altri lavori. Il *Daniele* (fig. 2), che quantunque apparisca allogata a Girolamo è tuttavia dalle antiche guide concordemente attribuita ad Aurelio, è una figura di profeta fra le più caratteristiche delle dieci intorno alla S. Casa. Del bellissimo ciborio di marmo scolpito per la Cappella del Sacramento, non restano che due parti conservate in una sala del Palazzo regio di Loreto. La prima, in ottimo stato, è una lunetta, avente il busto del Padre Eterno, circondato da teste alate di Serafini (fig. 3); la seconda, rappresenta due Angeli in adorazione ai lati della porticina della custodia dell' Eucaristia (fig. 4). La figura dell' Eterno Padre e gli angeli adoranti sono trattati con grande abilità. La bellezza delle membra degli angeli, snelli ed eleganti, traspare da sotto la lunga veste svolazzante per l' urto del vento nella discesa veloce dal cielo, mentre le ali non sono ancora tutte raccolte dal volo. La testa ricciuta, prona in soave atto di adorazione, accompagna il gesto delle braccia incrociate sul petto, ove le belle e piccole mani vibrano come fossero vere.

Nel 1547, per la stessa Cappella, Aurelio gettava in bronzo una bellissima cornucopia, che doveva servire a reggere una lampa-

(1) G. Vasari — Vite —; Arduino Colasanti — Loreto — (Istituto di Arti Grafiche — Bergamo, 1910).

da del Sacramento e una identica ne gettava più tardi (1581) Girolamo, per il medesimo scopo (1). Dal 1547 al 1550, eseguì, a spese del Cardinale Pio da Carpi, il maraviglioso lampadario (figg. 5, 6, 7) che insieme ad altre opere decorava e rendeva artisticamente preziosa la suddetta cappella. I cinque bracci del lampadario, ornati, avviluppati da foglie d'acanto egregiamente modellate, nella parte inferiore si risolvono in elegantissime teste di arieti, mentre dalla bocca della cornucopia vengono fuori in abbondanza grappoli di uva – simbolo eucaristico – mazzetti di fagiolini, fragole, lazzeruole ecc. Ma questa bell'opera non è più nel luogo pel quale fu fatta. Mutata di sede, andò soggetta a danni e a modificazioni, e le furono aggiunti i putti alati, i quali le tolgono tutto il carattere, convertendola in candelabro. Se questi putti dànno al lampadario maggior effetto, in modo che esso non sembri eccessivamente piccolo nel luogo ove attualmente si trova, è anche vero che, considerata l'opera in sè, essi l'appesantiscono troppo; nè par logico far sorgere da cornucopie, da cui escono fuori i frutti, figure genuflesse di putti che modifichino le proporzioni e ripetano il sostegno del lume in modo ingiustificato. Dai canoni liturgici, dei quali dovettero certamente tener conto e il Cardinale committente e il frate artista, si ha la sicura prova dell'ufficio al quale dovevano essere adibiti e le due cornucopie e il lampadario; perchè in conformità di quelli, solo lampade ad olio e non candele debbono ardere continuamente davanti all'altare del Sacramento. E di fatto, tolti o anche mentalmente soppressi i putti, il lampadario rivela chiaramente l'ufficio pel quale fu eseguito ed era destinato, e mostra tutta l'elegante armonia delle proporzioni e la magnifica bellezza dell'insieme (2).

E i putti allora donde vengono? A che cosa appartenevano? Il Vasari (Vol. VI, pag. 480), il Baldinucci (Vol. V, pag. 114)

---

(1) Queste cornucopie si trovano ora nella Cappella Massilla, la prima a destra di chi entri nella Basilica di Loreto.

(2) Della incoerenza della sovrapposizione ci siamo maggiormente convinti dopo uno scrupoloso esame che abbiamo fatto dell'opera. Togliendo il dado che si avvita agli spuntoni che ora servono di sostegno alle candele, viene fuori quella meschina coppa di rame, fatta fare per raccogliere la scolatura della cera. Ciascun putto per essere adattato al lampadario, fu trapanato e scalpellato nella parte superiore per far passare comodamente lo spuntone aggiustato con una vite a dado, al fusto di ferro che regge ciascun braccio.

e il Cicognara (Tomo. V, pag. 149) citato da Amico Ricci – (Vol. II, pag. 70, nota 15) attribuiscono a maestro Girolamo alcuni candelieri di bronzo, « alti tre braccia incirca, pieni di fogliame e *di figure tonde di getto, tanto ben fatti che sono opera meravigliosa* » eseguiti anch' essi per la medesima cappella (1). Questi candelieri sono pure ricordati da qualche antica guida di Loreto, e finora nessun documento, nessuna notizia ci dice come e quando siano andati perduti. A noi sembra di non andar lungi dal vero, affermando che i putti aggiunti a' cinque bracci del lampadario facevano parte dei candelieri ricordati dal Vasari. E che essi possano essere stati parte di candelieri o di qualche cosa di somigliante, è dimostrato dal loro stesso atteggiamento e da quei fori che si vedono nelle palme delle loro mani (fig. 7) certamente fatti per servire a tener fissa la parte ora perduta. Quando tutte le decorazioni di marmo e di bronzo furono tolte dal loro posto (principio del sec. XVIII) per fare della cappella del Sacramento l' attuale cappella della « *Natività della Vergine* », molte cose andarono manomesse e perdute. Del ciborio, non restano che le parti superiormente ricordate; una tal sorte dovè toccare ai candelieri e forse per evitare che fosser preda dei Francesi, al tempo della Repubblica Cisalpina, si ricorse all' espediente di farne una cosa sola col lampadario. Comunque sia, i putti appartengono certamente ad Aurelio Lombardi che dovè eseguirli per commissione del Cardinale Da Carpi. Il confronto di essi con le precedenti opere di Aurelio non ne lasciano alcun dubbio.

**Girolamo Lombardi** – Nel 1543 Girolamo Lombardi raggiungeva a Loreto il fratello Aurelio e si metteva tosto a scolpire statue di profeti, e la prima che fece fu l' *Ezechiele* (fig. 8), la quale se non raggiunge la intensità di vita intima e il sentimento che Aurelio seppe egregiamente esprimere nel *Geremia*, è tuttavia una fra le migliori opere uscite dalla mano di Girolamo. Il quale dal 1549, anno in cui consegnava l' *Ezechiele*, fino al 1560, fu occupato a scolpire, (quando più, quando meno aiutato dal fratello) il *Malachia*, il *David*, il *Zaccaria* e il *Mosè*. Il *Malachia*,

---

(1) Naturalmente il Vasari e gli altri autori li attribuirono, a Girolamo come attribuirono a lui le altre opere di Aurelio.

robusta figura di profeta, ricorda le opere di Jacopo Sansovino; il *David*, sa troppo di maniera. La faccia del profeta non ha l' ispirazione che l' artista avrebbe voluto manifestasse. La cetra e il libro dei salmi che egli tiene nelle mani, appesantiscono la figura e le tolgono spontaneità di movimento. Meglio trattata è la testa del *Golia* che si vede rovesciata ai suoi piedi. Una buona statua è il *Zaccaria*. Ha forme piene. Ricco mantello gli avvolge, con bel partito di pieghe, tutta la persona e il largo petto su cui si distende maestosa la barba, lasciandogli scoperto il braccio sinistro e la mano, che, con naturale atteggiamento, ne tiene raccolto sulle ginocchia aperte il lembo inferiore. Nel maggio del 1560 Girolamo compiva il *Mosè*, posto nella nicchia a sinistra della parete ad oriente (fig. 9). La fluente barba, i grandi occhi aperti nelle orbite infossate, lo sguardo triste e pensoso, l' atteggiamento di tutta la persona dànno grande sentimento di vita a quest' opera di marmo, che in certi movimenti dell' estremità e specialmente della mano destra ci ricorda Michelangelo. Nel 1578, quando Aurelio e Ludovico erano già morti, Girolamo scolpiva la statua del profeta *Amos*, nella quale sono evidenti le reminiscenze dell' arte michelangiolesca, specialmente nell' atteggiamento del corpo e nei particolari delle estremità inferiori. L' *Amos* è rappresentato in abito da pastore, col berretto frigio, il manto rovesciato sulle ginocchia, il cane accovacciato ai suoi piedi. Con il libro delle profezie nella destra, il profeta si appoggia al nodoso bordone, come a riposarsi di un lungo e faticoso cammino, e con lo sguardo volto a terra insegue la visione profetica.

Questa statua assai ammirata dovette molto piacere anche agli Artisti Recanatesi perchè la vediamo riprodotta nelle due porte di bronzo della basilica loretana del Calcagni e del Vergelli.

**Opere eseguite in società da' fratelli Lombardi.** - Nel 1560 quando Aurelio, Girolamo e Ludovico, già costituiti in società, avevano aperto in Recanati scuola di scoltura e la celebre fonderia, eseguirono per commissione del Pontefice Pio IV il ***tabernacolo di bronzo*** che presentemente orna l' altare maggiore del Duomo di Milano (1). Il tabernacolo (fig. 10) misura m. 2,20 circa

---

(1) Nella base del tabernacolo, si legge:
*Aurelius Hieronymus et Ludov. Frès Lombardi-Solari.* È questa la prima volta che tro-

di altezza; è costituito da una specie di base o stilobate cilindrico, ornato elegantemente da un tralcio di vite che lo gira tutto. Sopra questa base, per l' altezza di m. 0,47, si svolgono otto bassorilievi rappresentanti alcuni episodi della vita del Redentore, con quest'ordine: 1) *Il Natale* – 2) *L' Adorazione dei Magi* – 3) *La Disputa nel Tempio* – 4) *L' Ultima Cena* – 5) *L' Orazione all' Orto* – 6) *La Flagellazione* – 7) *La Salita al Calvario* – 8) *La Crocifissione* – Ciascun episodio *forma un quadro a sè, indipendentemente dagli altri* e, sebbene nell' adattare questi quadri su la superficie curva si sia cercato di togliere il dislivello fra quadro e quadro, pur tuttavia non ci si riuscì del tutto, e solamente i due episodî « *La Salita al Calvario* » e la « *Crocifissione* » sono espressi continuatamente, senza interruzione fra episodio ed episodio, in guisa da formare un *unico quadro*. Al di sopra di questi bassorilievi corre una fascia sulla quale si legge a grandi lettere a rilievo il nome del donatore: *Pius IIII. Pontifex. Optimus. Maximus.*

Tutte queste diverse parti, ora descritte, formano un' unica massa cilindrica sulla quale poggia un tempietto periptero dorico a dodici colonne, con il fregio ornato da metope e triglifi, e con un cornicione ad eleganti modanature. L' edifizio è coronato da dodici statuette di Apostoli, posati su piedistalli ornati di stemmi che portano nello scudo le palle medicee. Gl' intercolunni sono chiusi da grate di metallo dorato. Nella parte più interna del tempietto è la custodia per l' Eucaristia, a forma cilindrica, con due uscioli, l' uno di contro all' altro, ornati della figura del Redentore, a basso rilievo. Questa custodia, a guisa di torre interna, è terminata da una cupola a la cui sommità sta una statuetta figurante Cristo risorto, a tutto rilievo. Il *tabernacolo*, non *grandissimo* come lo disse il Vasari, è veramente una bell' opera di getto e di grande valore artistico. E non è unica; chè essa ne ricorda un' altra, della quale potrebbe dirsi quasi gemella, eseguita non da tutti e tre i fratelli, ma da' soli Girolamo e Ludovico.

---

viamo il nome di Ludovico associato a quello dei fratelli. A Recanati e a Loreto non si conoscono opere eseguite individualmente da lui. Espertissimo nel getto, egli dovette, pur dimorando in Recanati, continuare a lavorare per commissione della Camera Apostolica, per incarico de la quale fuse una grande quantità di cannoni e colubrine per la città di Ancona.

Tra il 1570 e 71, quando Aurelio era già morto, i due fratelli superstiti ricevevano dal Capitolo della Metropolitana di Fermo, nelle Marche, la commissione di un tabernacolo in bronzo da porsi nella Cappella del Sacramento. È interessante rilevare come i nostri due artisti, pur servendosi degli stessi elementi, anzi, degli stessi modelli che avevano adoperato per quello di Milano, riuscissero a darci, con una distribuzione diversa e genialmente organata, un vero capolavoro nel genere.

Il tabernacolo di Fermo, come quello di Milano, è di purissimo stile cinquecentesco (fig. 11); misura in altezza m. 2,74, ed è costituito da una base ottagona su cui s' innalza, rientrante per m. 0,07 uno stilobate cilindrico fasciato dal simbolico tralcio di vite, e sopra lo stilobate un tempietto periptero a dodici colonne, uguale a quello di Milano. Differenze di poco conto sono: le metope del fregio del tempietto riempite dagli emblemi dello stemma del Capitolo della Cattedrale di Fermo, ossia la croce – la stella – l' agnello – alternati; e negli scudetti sui piedistalli delle statuette degli Apostoli, invece delle *palle medicee* come in quello di Milano, sono figurati una testa alata di serafino e un calice da cui vien fuori l' Ostia Santa. Oltre allo stibolate col tralcio di vite, che qui si trova nel mezzo invece che nella parte inferiore, come in quello di Milano, e alla perfetta identità dei due tempietti peripteri, come abbiamo notato, vi è anche l'identità dei bassorilievi. Di fatti gli episodî della vita di Gesù sono gli stessi e disposti con lo stesso ordine: 1) *Il Natale* – 2) *L'Adorazione dei Magi* – 3) *La Disputa nel Tempio* – 4) *l'Ultima Cena* – 5) *L' Orazione all'Orto* – 6) *La Flagellazione* – 7) *La Salita al Calvario* – 8) *La Crocifissione.* E che questi episodi siano stati ricalcati su i modelli che avevano servito per il getto di quello di Milano, ce ne siamo convinti dopo un attento e minuzioso esame, fatto con l' aiuto delle fotografie eseguite personalmente I bassorilievi dell' uno e dell' altro tabernacolo misurano m. 0,47 di altezza; e se nella misura di larghezza gli specchi non coincidono perfettamente, è facile comprenderne la ragione. In quello di Milano, i bassorilievi – a lo stesso modo che le rappresentanze degli Dei e degli Eroi, dipinte sugli antichi vasi greci in ceramica – sono distribuiti in una teoria ininterrotta di episodî, tutt' attorno alla superficie cilindrica del bellissimo tabernacolo: in quello di Fermo, al contrario, sono contenuti in cornici eguali che ne fanno come tanti quadri a sè, staccati l'un dall' altro. Se

nel primo caso, per imperiose ragioni di adattamento, qualche piccola parte, qualche lista di alcuno dei quadri dovette essere sacrificata per far combaciare le estremità degli uni e degli altri; nel secondo, ciò non poteva avvenire perchè le cornici sono tutte uguali, e gli specchi (bassorilievi) misurano 38 centimetri di larghezza. E di tutto ciò si ha la prova palpabile esaminando le figure 14 e 15. Abbiamo ricordato che nel tabernacolo di Milano la *Salita al Calvario e la Crocifissione* formano un solo quadro; ossia, i due episodî non sono, nella rappresentazione plastica, materialmente divisi l' uno dall' altro. Perchè dal modello di questi due ultimi episodî fosse possibile trarre due quadri staccati e di uguali dimensioni per essere adattati nelle cornici della base poligonale del tabernacolo fermano, si tagliò il modello perpendicolarmente alla testa del Cireneo (fig. 14) in modo che nella *Crocifissione* (fig. 15) fu compreso il gruppo dei soldati che nel quadro precedente si trovano appunto a sinistra del Cireneo. Un secondo taglio divise dalla *Crocifissione* il gruppo dei tre soldati per riattaccarlo al quadro precedente. E infatti lo stesso gruppo di soldati è ripetuto due volte in questi due specchi; e nell' adattamento qualche leggera soppressione o aggiunta dovette avvenire: e la ragione è evidente. E non basta. Questi stessi bassorilievi sono ripetuti nelle quattro porte della Santa Casa di Loreto. Queste erano state allogate nel 1568 (1) a Ludovico Lombardi il quale ne assumeva l' incarico anche a nome del fratello Girolamo. Ma esse furono eseguite molto più tardi e condotte a termine un anno dopo la morte di Ludovico (avvenuta nel 1575) da Girolamo, aiutato dal Calcagni e dal Vergelli, suoi discepoli. In ciascuna di queste porte, entro un fregio che gira tutt' intorno, sono posti due bassorilievi, compresi entro cornici che misurano come quelli del tabernacolo di Fermo cm. 38 x 47. (Cfr. figg. 12 - 17). Solamente che in queste porte, il bassorilievo rappresentante *L' Ultima Cena* è sostituito da *l' Annunziazione* per la evidente ragione che *L' Ultima Cena* non poteva mancare nei due tabernacoli che servono di custodia per la SS. Eucaristia, mentre a Loreto era più a proposito rappresentarvi al posto di quella *l' Annunziazione.*

---

(1) Archivio di S. Casa. *Busta degli Autografi* e *Vol. 13 Instrumentorum Almae Domus-Annorum* 1567-1576 — pag. 38-39.

Con breve del 19 maggio 1564, la città di Ascoli in pena delle discordie che continuamente la agitavano, fu dal Pontefice Pio IV privata del dominio delle sue terre e castella. Per essere reintegrati nei loro diritti gli Ascolani avevano tentate tutte le vie e tutti i mezzi. I loro desideri, non esauditi durante il Pontificato di Pio V, che era succeduto nel governo della Chiesa al Papa Pio IV, furono finalmente accolti dal Pontefice Gregorio XIII, il quale, con breve del 13 aprile 1573, restituì agli Ascolani i tolti possedimenti, diritti e privilegi. Fu tanto grande la gioia della città, che il 7 aprile, prima che fosse giunta la notizia ufficiale, si era già deliberato di innalzare al Pontefice una statua di marmo. In seguito prevalse l' idea di farla una di bronzo; e il 17 novembre dello stesso anno i deputati della Magnifica Comunità di Ascoli, eletti all'uopo, sottoscrivevano il contratto di allogazione e le convenzioni per la statua unitamente a Ludovico e Girolamo Lombardi che la dovevano eseguire. Doveva esser compiuta entro un anno; ma l'impegno assunto non potè essere adempiuto così presto, perchè Girolamo nel frattempo ammalò e fu in pericolo di perder la vita (1); e Ludovico dovè attendere alla fusione di cannoni per la città di Ancona e non poteva occuparsi della statua. I Deputati di Ascoli facevano premura perchè fosse al più presto condotta a termine; ma, disgraziatamente, nel 1575 Ludovico moriva. In una adunanza tenutasi dal consiglio della città di Ascoli, l' ultimo di luglio del 1575, è fatta menzione della morte di Ludovico: « *Ludovicus de Lombardis qui conflabat statuam S. D. N. obiit diem suum. Proponitur igitur quid agendum pro recuperatione pecuniae et rerum illi datarum dicta de causa* ». Fu proposto di affidare la statua al recanatese Antonio Calcagni. Alcuni si opponevano forse perchè la fama e l' abilità del Calcagni non era ancora tale da poter stare a fronte di quella de' Lombardi. Tuttavia la proposta prevalse, e fu allogata al Calcagni sotto la direzione di Girolamo Lombardi, suo maestro. Che il Calcagni mettesse mano a quest' opera, lo sappiamo da un manoscritto, tuttora inedito, nel quale è contenuta la sua vita insieme a quella degli altri di sua famiglia, antenati e discendenti (2). In esso, là dove

---

(1) Lettera di Ludovico scritta da Ancona il 27 luglio 1574 (V. Amico Ricci, op. cit. Vol. II, pag. 74-75, nota 25).

(2) Vedi la nota 2 a pag. 39.

si parla delle opere compiute dal Nostro, è detto che la statua fu prima allogata a Ludovico, « *ma questi sopraggiunto dalla morte non potè perfezionarla. Si pose Antonio all' opera nel mese di ottobre del 1575* (non nel 1573, come erroneamente dice il Baldinucci, op. cit.) *e la diede compiuta nell' aprile del' 76* » (compiuta nel modello e nelle cere, ma non nella fusione, avvenuta a' primi di agosto dello stesso anno – V. A. Ricci, Op. cit, vol. II, pag. 74 – nota 24) « *Perchè questa era fra le prime opere grandi che uscivano dalle sue mani ed era abbozzata da Ludovico, Antonio Calcagni si studiò d'ingrandirla e perfezionarla con ogni diligenza. Fra le di lui memorie lasciò notato di proprio pugno quanto ogni giorno operava sì nei modelli, sì nelle cere e getti. Compì l' opera con tal felicità, e soddisfazione di quella città, che oltre li 600 scudi datigli per mano di Conte Conti, gli fu rilasciato un pubblico attestato di benemerenza* ».

Le parole che abbiamo riportate ci fanno vedere qual sia stata la parte che il Calcagni ed i Lombardi ebbero nella statua di Gregorio XIII. Ludovico l'abbozzò, il Calcagni, sotto la direzione di Girolamo, la compì e gettò. « Elevato sopra un piedistallo di travertino tutto di un masso, fregiato di cornici, riquadri e base, nel quale fu scolpita eziandio l' arma del Pontefice,..... faceva di sè bella mostra il simulacro di papa Gregorio XIII nel cui aspetto vedeasi tal uomo che avea mente e cuore all'altissima dignità corrispondenti, e sulla fronte apparivano la clemenza e la benignità, e ne vedevi le labbra dischiudersi a pronunziare parole di benedizione. L' artefice... quel metallo egregiamente conformando ed animando avea fatto sì che sulla cogitabonda e maestosa fronte dell' effigiato pontefice si dimostrasse il personaggio che alte e sovrumane cose meditava... Nè quindi mancava a quella statua il sublime che spicca sì eminentemente nel Mosè celebratissimo di Michelangelo Buonarroti, quel sentimento cioè che tutto ad un tratto occupandoci e riempiendoci la mente, la innalza sopra la sfera dei comuni ed ordinari concetti (1) ».

Una così pregevole statua, inaugurata il 24 luglio 1577, fu, nel dicembre del 1798, barbaramente rovesciata dall' alto piedistallo e fatta a pezzi dai soldati francesi comandati dai gene-

---

(1) Cantalamessa - Carboni — *Notizie sulla statua di bronzo del Pontefice Gregorio XIII innalzata dagli Ascolani nel secolo XVI*, pag. 34.

rali Rusca e Casabianca, che avevano occupato Ascoli Piceno. Dei pezzi, parte andarono dispersi, parte servirono a coniar monete. Il piedistallo ora si trova nel cortile del Palazzo Comunale di Ascoli; mostra ancora nella faccia anteriore lo stemma del Pontefice, e, scolpita in bei caratteri, la seguente iscrizione: D. O. M. - Gregorio XIII Pont. Opt. Max. ob. agri. ditionem. pristinamque. dignitatem. civibus. restitutam. S. P. Q. A. erex. M.D.LXXVII. Nel museo di Ascoli poi, esiste una maschera in terracotta, la quale, secondo testimonianze degne di fede (1) sarebbe stata tratta da un calco, eseguito sull' originale, prima che la testa della statua andasse completamente distrutta. La maschera (fig. 8) è certo di molta bellezza per espressione e carattere.

Nel 1583, Girolamo, sopravissuto ai suoi fratelli, modellava, aiutato dal figlio Antonio e dai discepoli Calcagni e Vergelli, la bellissima statua della Vergine col Bambino, che ancor oggi ammiriamo nella facciata della Basilica Loretana (fig. 9). La figura della Vergine, assai più grande del naturale, ha forme giunoniche. Il Bambino, in atto di benedire regge nella destra un globo sormontato dalla croce, seduto sul braccio sinistro della Vergine, la quale, raccolto colla destra il manto che le scende dalle spalle, fa di esso sgabello al figliuolo. Questo particolare deriva dalla statuina in legno che si venera nella Santa Casa, alla quale il Lombardi e gli Artisti Recanatesi si ispirarono, in simili riproduzioni, cercando di imitarla anche nell' atteggiamento.

Fu questa l' ultima opera alla quale Girolamo si applicò con entusiasmo e ardore quasi giovanili, e con essa chiudeva bellamente la sua operosità artistica. Nel 1590 (?) veniva a morte, e con lui si spegneva chi era stato l' anima della Scuola Recanatese, poichè la presiedette e governò sempre, fino alla sua morte.

---

(1) Il signor Mariotti, direttore della Biblioteca e del Museo Civico di Ascoli Piceno, cui due anni fa chiedemmo notizie sulla statua di Gregorio XIII, disse che lo scultore Prof. Giorgio Paci, già vecchio di 93 anni, assicurava che la maschera conservata nel Museo Civico era stata eseguita sul bronzo originale, prima che i pezzi della statua fossero completamente distrutti. Il Paci aveva saputo ciò direttamente da chi aveva fatto il calco, cioè dallo scultore Agostino Cappelli, del quale egli da giovane aveva frequentato lo studio. — La maschera passò dopo la morte del Cappelli allo scultore Prof. Romolo del Gobbo (morto nel marzo 1912) che ne fece dono al Museo Civico.

Ma noi abbiamo anche veduto quanta vita, quanta sincerità di sentimento portasse in essa Aurelio Lombardi, dei tre fratelli certamente il più valente per abilità tecnica e per ispirazione. Ciò nonostante Aurelio rimase nell' ombra. Forse ciò avvenne per la sua modestia, ma sopratutto perchè la fama acquistata dal fratello che rappresentava la scuola, e che più lungamente di tutti visse, sopravvivendo anche nei figli, contribuì a mantenere oscurato il suo nome. Il Vasari e gli altri scrittori che abbiamo ricordato non parlano che di Girolamo. Qualche autore marchigiano ricorda Aurelio di sfuggita, e il Padre Diego Calcagni lo dice grande scultore, ma confessa di non conoscerne le opere. Quelle che noi, con la scorta dei documenti gli abbiamo attribuito, confermano la lode che Girolamo stesso gli scolpì su la lastra di marmo posta sul sepolcro: *ex aere et marmore sculptori eximio*. Il *Geremia* è di fatto la più bella statua di quante adornano la Santa Casa tutt' intorno, ed è degna di esser annoverata tra le produzioni migliori dell' arte italiana. La solenne compostezza del vecchio profeta, il dolore profondo ma calmo, sotto il cui peso china la bella testa; quel raccogliersi tutto nel manto, come a chiudere dentro il suo cuore la desolazione che si riverserà su Gerusalemme, dànno tanta vita al marmo da farne un capolavoro. E nel dolore che non attende conforto d' altrui, è più animata la figura del *Geremia* che non il *Daniele,* pur così vivace nel movimento della testa, atteggiata quasi a raccogliere l' eco « dei giorni ancor non nati ». Lo squisito sentimento artistico, lodato nelle scolture in marmo per la cappella del Sacramento – ammirabili sono negli angeli adoranti la gentilezza delle figure slanciate, la bellezza del modellato, la sincerità del sentimento religioso nel devoto atteggiamento di adorazione – si manifesta forse anche meglio nelle opere di getto, nelle quali è tanta e così schietta ispirazione dal vero. Si osservi la eleganza di tutto insieme il lampadario e la finezza dei particolari resi con tanta arte e amore; veramente graziosa è l' espressione dei putti, e incantevole il sorriso che ci spiega lo sforzo allegro che essi fanno per reggere alla fatica cui sono destinati.

Girolamo invece si mostra più freddo e talvolta un po' manierato. La statua dell' *Ezechiele,* che egli scolpì per la prima e fu pagata 640 fiorini come il *Geremia,* è a questa inferiore per espressione e per vita; ma è tuttavia un' opera d' arte che gli fa onore. E si noti come l' *Ezechiele* ricordi il « Padre Eterno »

del tabernacolo in marmo di Aurelio, specialmente in certe particolarità del panneggio, tanto da far pensare a una tecnica o un indirizzo d'arte comune (1). È certo però che Girolamo non ha la vivacità di espressione, nè la profondità del sentimento e la soave gentilezza propria di Aurelio. I profeti scolpiti da Girolamo, non tutti sono con pari forza sentiti, non tutti ci rendono soddisfatti, pur essendo tecnicamente eccellenti.

Tuttavia ci sembra esagerato il giudizio che il Perkins – (Les sculpteurs italiens – Paris, 1869, Vol. II, pag. 279) e il Gruyer (op. cit.) hanno dato di queste statue di profeti, dicendoli « maniérés et mal proportionnés ». – Che siano di maniera non si può affermare, almeno per quelli scolpiti da Aurelio; nè d'altra parte per giudicare gli altri si deve non tener conto delle difficoltà che Girolamo dovette superare. Egli, è vero, talvolta è convenzionale, sa troppo di scuola; ma bisogna pur convenire che non aveva grande libertà di scelta, nè d'inventiva; doveva eseguire sei statue di profeti tutti seduti, dentro nicchie appositamente disposte; impresa da mettere a dura prova qualunque artista per quanto valente e di feconda fantasia. E con tutto ciò, *mal proportionnés* veramente non sono. Senza nuocere all'armonia di tutta la decorazione marmorea, si doveva fare in modo che i profeti richiamassero intorno a sè – secondo il concetto informativo dell'opera – l'attenzione dei fedeli, essendo essi profeti i capisaldi della tradizione riguardante la Vergine, gli aedi del grande poema mariano. Mal riuscì in questo intento il Cioli; e le sue statue, troppo meschine, dovettero esser tolte dal luogo per cui furono eseguite tanto male vi si adattavano. Con più genialità invece intesero le proporzioni i fratelli Lombardi; e se vi è cosa, in fatto, che si veda e si goda a prima vista, ab-

---

(1) Girolamo veniva dalla bottega del Tatti, col quale aveva lavorato a Venezia. Ma Aurelio? Fu anch'egli discepolo di Iacopo? Potrebbe essere non improbabile. Del resto le reminiscenze dell'arte sansovinesca sono molto evidenti in alcune delle opere eseguite dai Lombardi per la S. Casa. E il Calcagni stesso, discepolo dei Lombardi, in una delle figure muliebri, « la Pace » del monumento a Sisto V in Loreto, ricorda molto da vicino la statua in bronzo della Loggetta del Campanile di Venezia a destra di chi guarda; la quale figura proprio come « la Pace » del Calcagni, distrugge con la fiaccola accesa un elmo e una corazza ammonticchiati a' suoi piedi. — Il Raffaelli (Arte e Storia — An. IV. N. 2, 1885) crede che Girolamo prima di mettersi sotto la disciplina del Sansovino potè avviarsi alla scoltura sotto la guida del fratello Aurelio, maggiore d'età di lui e già scultore a 23 anni.

bracciando con gli occhi la visione dell' insieme, e appunto la mirabile armonia di tutta l'opera scultoria e delle singole parti. Con più giustizia quindi il Vasari giudicò che i profeti « fatti con molta diligenza, studio e buona pratica... grandiosi e rannicchiati in piccolo spazio, misero a prova tutto l' ingegno e le risorse dell' arte » (1).

E l' impronta classica dell' arte la vediamo chiaramente nel bronzo della Vergine col Bambino che il nostro artista eseguì verso gli ultimi anni di sua vita; gruppo modellato con larghezza e padronanza; e nei tabernacoli di bronzo delle città di Fermo e di Milano, lavori che starebbero con onore accanto ad opere di artefici greci del buon secolo; tanto ne è classica la bramantesca costruzione architettonica. Le varie parti sono così ben disposte e organate, che non si riesce a scoprire quale di esse debba attribuirsi all' uno o all' altro dei tre fratelli, essendo tutta l' opera elegantemente armonica. E se i bassorilievi, esaminati ad uno ad uno, mostrano qua e là figure un po' tozze, non sempre ben riusciti, hanno tuttavia dei pregi grandissimi di modellazione e di stile. E una soave calma è diffusa anche su gli episodi i più tragici; vi spira dentro un così vivo senso di intimità famigliare; c' è in tutti così schietto sentimento religioso, che se noi mettiamo insieme questi pregi con quelli della tecnica impeccabile, dello stile classico, dell' armonia delle proporzioni, dell'eleganza severa quasi aristocratica che anima tutto, possiamo affermare che in queste opere si assommano i pregi e il carattere dell' arte dei nostri tre Lombardi. I quali hanno diritto ad una fama maggiore, quale la meritano le opere che di essi rimangono. E noi Marchigiani, dovremmo mantenerne più viva e onorata la ricordanza pel risveglio d' arte portato fra noi con la loro attività, per piu di mezzo secolo, e per aver essi formato a Recanati una valorosa schiera di artisti, i quali, non degeneri dai maestri, con amore custodirono e con onore coltivarono e resero più vasta la preziosa eredità raccolta.

---

(1) Il Cicognara — Storia della Scultura, Vol. III, pag. 2[illegible], (riferendo al solo Girolamo quello che avrebbe dovuto dire di due fratelli insieme, ma specialmente di Aurelio) così si esprime: « I molti marmi che Girolamo scolpì, furono trattati con tutta la larghezza e scienza dell' arte più profonda. E quantunque Girolamo meritasse di essere annoverato fra i più classici artisti italiani, l' essere poco sparse le opere sue fu cagione che minor celebrità si diffuse del suo nome .»

## CAPITOLO III.

# ANTONIO CALCAGNI

Uno dei primi a frequentare la scuola dei Lombardi, e che più degli altri salì in fama, fu il recanatese Antonio Calcagni (1) il quale, al culto dell' arte ebbe congiunte e un' antica nobiltà di sangue e la bontà di una vita integerrima. Gli fu madre Minerva Paulini o Polini, nobil donna recanatese, e padre, Bernardino Calcagni, anch' esso di nobil famiglia, il quale, in un suo libro ove notò la nascita dei suoi figliuoli, così lasciò scritto: « *A dì 18 dicembre 1536 alle sette hore della notte verso il martedì me nacque un figliuolo, gli fu posto il nome Antonio* » (2).

Sulla fine del novembre del 1545, a soli nove anni d' età, avendo perduto il padre rimase sotto la tutela della madre che con ogni cura cercò di bene educarne l' animo e l' ingegno. Conosciuta ella l' inclinazione del figlio al disegno, la secondò, e quando i fratelli Lombardi sul principio della seconda metà del secolo XVI fissarono la loro dimora a Recanati e vi aprirono scuola di scoltura, lo fece entrare nella loro bottega. Il giovane

---

(1) Il nome del Calcagni era Antonio o Antonio Bernardino Calcagni come egli si firma nella statua di Sisto V a Loreto. In alcuni atti egli è detto Antonio Bernardini, perciò qualche scrittore, come già avvertiva il Baldinucci, prese il Bernardini come cognome. Ma il Bernardini non è altro che il nome del padre, messo al genitivo negli atti scritti in latino: *Antonius Bernardini de Calcaneis.*

(2) Così leggiamo in un manoscritto inedito, appartenuto alla famiglia Calcagni, ora custodito nel Palazzo Comunale di Recanati. Il manoscritto è un grosso volume di carta a mano, ricoperto di pergamena, in ottimo stato. Nella prima pagina si legge: *Memorie della famiglia Calcagni di Recanati dall'anno 1423 all'anno 1677 scritte dal padre Diego Calcagni e dedicate a Don Carlo Calcagni suo fratello, tenente del Corriero maggiore nel Regno di Sicilia et eletto la seconda volta della nobile città di Messina l'anno 1689 ai dodici di Febbraio* - Don Pietro Calcagni vi fece parecchie aggiunte. Questo manoscritto oltre che per le notizie biografiche di Antonio Calcagni ci ha giovato anche per quelle degli altri artisti della Scuola, e per stabilire la cronologia di molte opere.

Calcagni, com'era di carattere mite, ben presto ebbe a guadagnarsi l'affetto e la stima di Girolamo Lombardi che lo tenne come suo allievo prediletto.

Fino al 1574 il Calcagni abitò insieme ai fratelli Matteo, Gaspare ed Andrea nella casa paterna di Castelnuovo, borgo di Recanati, ove aveva egli condotto in moglie (il 1° settembre 1572) Laura, figlia di Girolamo Bonamici, nobile donna recanatese. Nel 1574, fatta la divisione dei beni paterni, Antonio se ne partì e andò ad abitare presso la Chiesa di S. Agostino, nella casa che incomincia la *Via* oggi a lui intitolata. Insieme con Antonio si partì dalla casa di Castelnuovo anche Andrea il quale, per lo speciale affetto che portava al fratello e anche perchè aveva atteso all'arte del getto, si unì a lui e lo aiutò molto *in tutte le opere che ebbe a lavorare.*

Cresciuto alla scuola dei Lombardi e all' amore dell' arte classica, Antonio a questa si serbò fedele anche quando l' arte volle seguire il nuovo indirizzo dato da Michelangelo e dai suoi seguaci. E ciò egli fece più che per riflessione, per l'indole speciale dell' animo suo. Sempre occupato fra le cere e il forno, la sua vita trascorse tranquilla nell' assiduo lavoro; ma benchè vivesse modesto e appartato, artisti di valore, riconoscendone il merito, l' onorarono di sincera amicizia, come Federico Zuccari, Filippo Bellini, pittore da Urbino; e quanti passavano per Recanati diretti a Loreto, non mancavano di andarlo a visitare. Prelati e Cardinali erano spesso nella sua bottega *« per il piacere di vederlo lavorare »*. Alla sua morte, avvenuta il 9 settembre 1593, (come attesta il fratello Matteo in un suo scritto privato), furono fatti parecchi epigrammi in suo onore e i funerali riuscirono solenni e grandiosi quali ad un tal uomo si convenivano. Il Calcagni aveva rinunziato in vita, alla sepoltura dei suoi antenati nella Chiesa di S. Maria in Castelnuovo, e ne aveva fatta cavare una nuova in Sant' Agostino, dinanzi all' altare che a sue spese aveva fatto erigere e adornare con bei marmi e con un quadro di Filippo Bellini. Per questa sepoltura, in una lastra di marmo aveva intagliato lo stemma di Famiglia e in bronzo a rilievo aveva posto la semplice iscrizione: D. O. M. OSSA FAMILIAE CALCANEORUM. Ma questa, restata lungamente in casa Calcagni, non vi fu posta che nel 1651 dal figlio Michelangelo. Come gli altri artisti della Scuola, anche il Calcagni ebbe le più alte cariche civili della città.

**Le opere giovanili.** - È assai malagevole conoscere da le orme rimaste, i primi passi fatti da Antonio Calcagni nell'arte; perchè come avviene in genere per quasi tutti gli artisti, le prime opere sono notate a caso e la cronologia assai difficilmente può essere fissata sulla semplice base dei caratteri stilistici. D'altra parte, le opere che gli sono attribuite più non esistono. Il manoscritto di cui abbiamo fatto parola, a pagina 58 dice: « *In un suo libro* (di Antonio) *coperto di corame rosso si trovano notate molte sue opere et in altri fogli ancor sparsi. E sono l'infrascritte: - Per il Cavaliere Agostino Filago, lavorò in stucco una Madonna con un S. Giovanni.*

*Per un'altra persona un quadro con una pietà in pietra nera.*

*Un Cristo per la Fraternita di Castelnuovo.*

*Un altro per la Fraternita della Morte.*

*Un altro per la Fraternita di Camerino.*

*Per altre persone crocefissi d'argento e ornamenti vaghi in cristallo* ».

Queste opere sono del tutto sconosciute, nè se ne trova traccia in alcuna famiglia recanatese. Amico Ricci (1) e il Baldinucci (2) ci dicono che la prima opera che Antonio fece, dopo essere entrato nella bottega dei Lombardi, fu appunto la Madonna in stucco sopra ricordata, e aggiungono che avendola veduta Girolamo, questi lo giudicò abile a passare dalla plastica al getto; e uno dei primi lavori in getto fu il busto in bronzo di Annibal Caro, fatto per commissione della famiglia, e che secondo il Baldinucci, a' suoi tempi ancora si conservava nella casa degli eredi a Civitanova.

Di questo busto, che se esistesse potrebbe essere un documento prezioso per giudicare del valore del Calcagni e nobil ricordo del letterato marchigiano, non ci è stato possibile aver notizia. Ammesso tuttavia che il Calcagni abbia fatto veramente il ritratto del Caro non si potrebbe affermare che esso sia stata la prima opera in getto. Un'altra notizia ci vien riferita dall'Angelita, citato da A. Ricci. Secondo questa notizia, il Calcagni avrebbe fatto una bocca di cisterna pel Palazzo Ducale di Venezia. Ma, a meno che non si tratti di un'opera sconosciuta, dei due puteali che tuttora esistono nel Cortile del Palazzo

(1) Amico Ricci, Op. cit. Vol. II.

(2) Baldinucci, Op. cit. Vol. VIII.

Ducale di Venezia, si conoscono gli autori e l'epoca in cui sono stati fatti. Ci sorge perciò il dubbio su la veridicità di tali notizie, delle quali lasciamo la responsabilità ai riferiti Autori. Forse la fama acquistatasi dal Calcagni avrà fatto a lui attribuire dopo la sua morte opere nelle quali egli non ebbe mano alcuna.

Dall'elenco delle opere riferite si deduce che il Calcagni nella sua giovinezza dovè attendere ad opere di oreficeria. Di opere di tal genere era assai ricca la città di Recanati. Ma i Francesi, costituita la Repubblica Romana, spogliarono degli ori e degli argenti le chiese e ne fecero grande bottino. « Oggetti di egregio valore vennero ristretti a colpi di mazza, chiusi in casse, e mandati in Francia. Alla Cattedrale fu tolto un maestoso altare d'argento e metallo dorato, opera splendida della quale i cittadini molto si gloriavano » (1). Molti di questi oggetti erano stati lavorati dai nostri artisti.

A Recanati vi furono molti orefici e di alcuni di essi ci è noto il nome. Sappiamo che *Giorgio Carideo,* orefice greco, era in buone relazioni d'arte e d'amicizia con Girolamo Lombardi. Il Carideo per la statua della Vergine col Bambino, sopra ricordata, fece in rame battuto le corone che ancor oggi ne ornano le fronti. Questa familiarità di artisti e di orefici doveva esercitare una certa efficacia specialmente sui giovani che frequentavano la bottega dei Lombardi. E di ciò tanto maggiormente ci persuaderemo qualora si pensi che a quei tempi era fiorentissima la fiera di Recanati, una delle più celebri d'Europa, alla quale convenivano mercanti di Spagna, di Francia, d'Olanda, delle coste dell'Adriatico e perfino dall'Oriente. Nello scambio delle merci, data anche la vicinanza del Santuario di Loreto, si può immaginare quanta importanza avessero gli ori e gli oggetti preziosi. I mercanti stranieri portavano anch'essi le produzioni dei loro paesi, e quindi oggetti dell'arte fiamminga, francese e tedesca come avori, dittici, piccoli reliquiari e simili, dai mercanti di Francia, d'Olanda e di Germania dovevano essere portati sul mercato recanatese, e molti dovevano andare ad arricchire il tesoro della Santa Casa. Una traccia l'abbiamo infatti in una statuina in bronzo dorato, appartenente all'arte di Limoges, che è oggi l'oggetto più importante del tesoro, dopo la rapina di Napoleone I.

---

(1) Vincenzo Spezioli Guida di Recanati, Recanati, 1898.

Oltre ai lavori già ricordati, il Calcagni fece ancora per il Signor Marcello Melchiorri due statuette in bronzo, alte un palmo e mezzo, rappresentanti *Venere* e *Adone*, e due armi ben disegnate in un quadro d'oro, donate dallo stesso Signor Melchiorri al Cardinale Sforza. Di più, per Barbara Massilla di Recanati, (per commissione della quale getterà più tardi i magnifici bronzi della Cappella della Pietà) fece « *due storie dentro un bossolo d'ebano per le quali ebbe 38 scudi* » (1). Sono andate perdute molte sue cere colorate che gli guadagnarono molta lode, e argenti e piccoli bronzi gettati per ricche famiglie recanatesi.

La prima opera di cui conosciamo la data è la sepoltura in pietra e in bronzo che nel 1574 prese a fare per Monsignore Francesco Alberici, per incarico avuto dal fratello di costui Alberico (2). Di questa sepoltura non resta che il busto in bronzo che ora si trova nell'andito fra la sacrestia e la canonica del Duomo di Recanati, entro una nicchia sopra l'ingresso alla sacrestia stessa (fig. 20).

La figura del prelato è trattata con grande abilità e rivela la padronanza tecnica dell'artista. Il Calcagni era insomma già maturo nell'arte, e benchè non conosciamo le molte opere che precedettero questa, dobbiamo convenire che il Recanatese doveva aver levata bella fama di sè e non gli mancava che l'occasione propizia perchè in un'opera di grande lena egli potesse manifestare tutto il suo valore. È quindi naturale supporre, che alla morte di Ludovico Lombardi, al quale era stata allogata dalla città di Ascoli la statua di Gregorio XIII, egli si offrisse, come accenna il Cantalamessa - Carboni nella memoria citata, a compirla. La città accettò e come la statua sia stata compiuta noi abbiamo già detto.

Con essa adunque, il Calcagni sotto la guida del vecchio maestro, faceva trionfalmente l'ingresso nella grande arte statuaria. Ed è facile immaginare con quanto entusiasmo l'artista affrontasse le difficoltà e le gioie dell'impresa. In una nota del manoscritto citato è detto che egli, giorno per giorno, segnava il lavoro che veniva facendo nelle cere e nei getti. L'opera riuscì

---

(1) Baldinucci - Op. cit. Vol. VIII.

(2) Monsignor Francesco Alberici, vissuto nel sec. XVI, fu un illustre recanatese. Sostenne parecchie cariche nella Curia Romana e da Paolo III fu delegato a comporre i litigi fra i Bolognesi e i Ferraresi.

nel modello e nel getto bellissima; e a lui, documento della soddisfazione universale, veniva rilasciata pubblica testimonianza di lode. L'ammirazione per quest'opera dovette esser grande, e noi ne raccogliamo l'eco negli scritti dei contemporanei e nel fatto che i cittadini tentarono tutte le vie e tutti i mezzi perchè non venisse distrutta.

La Cappella della Pietà. – Fra quelli che concorsero ad adornare nel modo più spendido le cappelle aperte lungo le navate laterali della Basilica, fu Gregorio Massilla da San Ginesio, (Marche) il quale aveva data in moglie la figlia Barbara a Giov. Lorenzo Massucci, nobile e facoltoso gentiluomo recanatese. Il Massilla pregò il Calcagni a fargli cinque tavole di bronzo, rappresentando nella più grande la « Deposizione dalla Croce », nelle altre quattro più piccole, i ritratti di Gregorio Massilla, di Antonio Rogati, di Ginevra Ginevri e di Barbara Massilla. Il Calcagni accettò il lavoro e il 12 gennaio 1577 se ne stese regolare istrumento a condizione che: *a)* prima si dovessero fare i modelli, e ove questi non fossero piaciuti, l'opera non si tirasse innanzi; *b)* che quanto al prezzo sarebbe intervenuto Girolamo Lombardi col suo giudizio.

Antonio si mise di proposito all'opera e ne fece ben presto il disegno e i modelli, e piacquero tanto al Rogati che volle fossero al più presto gettati. Il primo getto non riuscì; il secondo, fatto il 3 ottobre 1582, alla presenza del pittore Federico Zuccari e di Monsignore Casali allora Governatore di Loreto, riuscì alla perfezione.

L'artista, certamente illuminato da qualche dotto ecclesiastico volle esprimere nella tavola principale la morte e la risurrezione del Salvatore. Immaginò nel centro la pietosa scena della « Deposizione della Croce » (fig. 21) chiusa in una ricca cornice tutta intagliata, e inquadrata in un semplice ed elegante motivo architettonico. Nella base, in una cartella ornata di belle volute e cartocci e sorretta da due putti alati il cui corpo termina in foglie d'acanto fiorito, incise in bei caratteri latini: *Deus - Homo*, a indicare che *Dio* s'era umiliato a farsi uomo e a morire come *Uomo*. Ma sui pilastri che s'innalzano da questa base, sono addossate delle cariatidi, gioconde figure di fanciulle con in mano festoni di fiori e di frutta, annunzianti lietamente la vita. La quale ha

la sua completa affermazione ed espressione nell'alto, ove il Cristo - Risorto si slancia vivo e trionfante nel cielo, seguito nell'ascesa gloriosa dagli Angeli adoranti. A illustrazione e collegamento coll'episodio sotto espresso, in una seconda cartella, posta sopra due rami di palma (simboli di vittoria), scolpì le parole che sono un inno di trionfo: *Homo – Deus*.

La ricchezza dell'ornato non ha ancora quell'esuberanza di forme che saranno proprie del Seicento; non distrae l'attenzione dal quadro principale al quale è sapientemente subordinato. L'atteggiamento della Maddalena, le figure delle Donne piangenti e della Vergine, quel personaggio con il turbante in capo, richiamano alla memoria (nell'accosciatura delle vesti e nello stile delle pieghe) i bassorilievi dei Lombardi nei tabernacoli di bronzo di Milano e di Fermo, e delle porte della S Casa, alle quali ultime collaborò anche il Calcagni col Vergelli. Gli angeli ai lati del Redentore ricordano quelli di Aurelio Lombardi scolpiti per la Cappella del Sacramento di Loreto; ma mentre questi sono assai più agili, quelli son men corretti nelle proporzioni e impacciati nel movimento monotono e un po' convenzionale delle vesti. Così S. Giovanni, (la figura ritta a destra, fra la Vergine e la Maddalena) ricorda, nell'atteggiamento della mano sinistra che stringe nel pugno il lembo del manto, il Profeta Balaam scolpito dal Della Porta; e di esso l'artista ha voluto ritrarre anche la fierezza nel movimento della testa.

In quest'opera si rivela tutto il carattere dell'arte del Calcagni. A lui piace il grande effetto, e riesce ad ottenerlo. La pala di bronzo è concepita come una di quelle « *Paci* » così in uso e tanto diffuse nelle nostre Chiese. Ridotta di dimensioni e lavorata in argento, potrebbe credersi uscita dalla bottega di uno dei migliori artisti toscani del Rinascimento e dello stesso Cellini. La estrema finitezza di ogni più minuto particolare, il genere e lo stile della decorazione, ci rivelano un artista così fine che gareggia con un orefice, mentre negli angeli, nella statuina del Cristo Risorto, ci dimostra come egli sapesse con uguale eleganza ed abilità trattare la figura in tutto rilievo.

I ritratti di Ginevra Ginevri (fig. 22), di Gregorio Massilla, (fig. 23) di Antonio Rogati e di Barbara Massilla completano la decorazione della cappella. Sono di grandezza naturale e contenuti in cornici ovali, ornate da figure femminili rappresentanti la Fama.

Mentre attendeva al lavoro per la cappella della Pietà, Monsignor Vincenzo Casale, Bolognese, Governatore di Loreto, gli fece gettare in argento una gran croce e 12 statue di Apostoli (1) le quali benchè gelosamente custodite nel tesoro della Santa Casa non furono potute sottrarre alle ruberie dei soldati francesi. Nel 1580 aveva pure, per commissione di Giovanni Battista Della Porta, gettato in bronzo la statua del Cardinal Niccolò Gaetano dei Duchi di Sermoneta erroneamente attribuita dal Serragli a Girolamo Lombardi (2).

La statua di Sisto V a Loreto. - Nell'aprile del 1585 saliva la cattedra di S. Pietro, col nome di Sisto V, fra Felice Maria Peretti, detto dalla sua patria il Cardinal Montalto. L'esaltazione di questo figlio delle Marche, dal quale Roma ebbe grandiose fabbriche, eccelsi obelischi e magnifiche fontane, fu come era naturale, occasione di somma gioia e pel natio paese e per la provincia tutta. E questa per dar prova di tale allegrezza, deliberò di erigere al novello Pontefice una statua nella Piazza di Loreto. Girolamo Lombardi era già vecchio; i suoi figli non ancora in grado di assumere un lavoro di tanta importanza. Chi teneva allora il campo, ormai alla testa della Scuola Recanatese, era il Calcagni che le molte opere avevano grandemente cresciuto nella estimazione dei contemporanei. E a lui difatto fu allogata. Egli ne diede ben presto, in carta e in modello, il disegno; ed essendo riuscito di piena soddisfazione dei committenti vi lavorò intorno di gran lena, e nel 1589 la statua era già posta sopra il suo piedistallo su la gradinata della basilica. Anchise Censorio, fonditore del Papa, la stimò scudi settemila; e poichè era riuscita di somma perfezione, per decreto dei Deputati furono dati in soprappiù, come dono all'artista, mille e trecento scudi.

---

(1) Archivio della S. Casa, Vol. 16 XVI degl' Istrumenti o Protocollo.

(2) « Al foglio 56 del libro di memorie di Antonio Calcagni si leggono di mano di lui le seguenti note: — « Dalla parte del credito addì 4 Gennaio 1579 - Il cavalier Giovanni Battista dalla Porta ha dato in due paghe scudi 250 a buon conto della statua . . . . scudi 250. E più ho ricevuto il restante per mano di M. Giuseppe Berghigno e sono scudi 100 di moneta . . . . scudi 100. Dalla parte del debito addì 4 Gennaio dell' 80 il Cavalier Gio: Battista dalla Porta mi dette a *gettar la statua del Cardinal Sermoneta* per prezzo di scudi 350 . . . . F. 700 » Riportato dal manoscritto più volte citato. Cfr. anche Baldinucci, op. cit. e vol. cit.

Sisto V, vestito dei solenni paludamenti pontificali (fig. 24) seduto su di una sedia tutta ornata a bellissimi fregi e figure, e in atto di benedire. La statua posa sopra un piedistallo ottagono in pietra d' Istria, decorato con quattro statue simboleggianti la *Carità*, la *Pace*, la *Fede* e la *Giustizia*, e da targhe recanti le imprese del Pontefice e il nome dei Cardinali Marchigiani creati da lui; e infine, da due bassorilievi rappresentanti « l' *Ingresso di G. C. in Gerusalemme* » e la « *Cacciata dei mercanti dal Tempio* ». Una targhetta di bronzo, posta sullo zoccolo del piedistallo, ne dice l' autore: « Ant.^us^ Bern.^us^ de Calcaneis - Faciebat ».

L' opera è certamente di Antonio Bernardino Calcagni, come egli si firma, ma non tutte le parti del monumento sono state lavorate da lui. Le statue nelle nicchie del piedistallo tradiscono la mano di altri artisti ed aiuti de' quali egli dovette servirsi; e se nel disegno e nel carattere di qualche bella testa (figg. 25, 26) ricordano il fare di Antonio, tuttavia non si può attribuirne a lui tutta l' esecuzione. Infatti riescono troppo fredde e manierate, di non giuste proporzioni, goffe nelle poco naturali pieghe del drappeggio. Non crediamo di andar lungi dal vero, se ricordando gli aiuti del Calcagni, noi attribuiamo queste statue a suo fratello Andrea che benchè maggiore di età gli era di gran lunga inferiore nell' arte (1).

Nei bassorilievi, come ad esempio « *L' ingresso di G. C. in Gerusalemme* » (fig. 27), vive lo spirito dell' arte Calcagnana. Quel mare di teste ondeggianti, tutta quella gente che si pigia, si urta presso la porta della città intorno al Redentore benedicente, quei fanciulli che gridano e agitano rami di palme in segno di festa, mentre gli uomini stendono le loro vesti su la via dove dovrà passare l' acclamato, sono di bellissimo effetto. Ma dove l' opera dell' artista trionfa è nella statua del pontefice e nei particolari della sedia che il Calcagni trattò con ogni cura. La bella

---

(1) Andrea Calcagni nato l' ultimo di novembre del 1522 fu per soprannome chiamato *Andreozzo*. Dopo la divisione fatta coi fratelli aiutò Antonio nei lavori di bronzo. Ebbe le maggiori e pubbliche cariche della città come tutti gli altri di sua famiglia e morì il 24 aprile 1593. Negli Annali della città è chiamato MAESTRO ANDREA CALCAGNI. — I Fantuzzi il 2 gennaio 1570 cedevano a Matteo, Andrea, Gasparo e Antonio Calcagni un orto nel quartiere di S. Vito come restituzione di danaro ricevuto da essi Fantuzzi per mano di Andrea quando questi era a Roma. Data l' inclinazione di Andrea all' arte del getto egli dovè trar profitto della permanenza nell' eterna città per studiarvi, come fece più tardi Michelangelo, figlio di Antonio.

ed energica testa del fiero pontefice è modellata con potenza grande e le mani sono vive, vibranti. L'eleganza dei fregi e la finezza dei particolari raggiungono il massimo grado nel ricco stolone decorato con splendidi medaglioni rappresentanti varii Santi e i principali soggetti del Nuovo Testamento, e nel cappuccio del piviale, ove in mezzo ad un ricco bordo è svolto il bellissimo quadro della « Assunzione della Vergine » fra una gloria d'angeli. Quest'opera eccellente non solo per carattere, per bellezza d'insieme e di particolari, ma anche per il perfettissimo getto, fu scoperta all'ammirazione del pubblico fra il suono festoso delle campane e i canti di gioia del popolo e del clero; e ancor oggi è uno dei più belli ornamenti della città lauretana.

La porta sud della Basilica. - Nel 1589, vivente ancora Sisto V, il Cardinale Antonio Maria Gallo, protettore di S. Casa, diede ordine di gettare in bronzo le tre porte della Basilica di Loreto. La più grande fu data a eseguire ad Antonio, figlio di Girolamo Lombardi; quella a sud ad Antonio Calcagni, quella a nord a Tiburzio Vergelli. Così tre fra i più valorosi artisti della Scuola Recanatese s'accinsero all'esecuzione di un'opera monumentale in una bella gara. Eseguiti i disegni secondo un unico concetto informativo, suggerito agli artisti da dotti ecclesiastici, il 28 febbraio 1590 veniva ratificato il contratto definitivo (1). Il Calcagni si pose subito all'opera e quando era per finirla venne sorpreso da dolorosa malattia la quale, a soli 58 anni d'età, il 9 settembre 1593, gli toglieva la vita. La porta restava quindi incompiuta. Pirro Buonamici cognato di lui, (2), messosi d'accordo con Tarquinio Jacometti, (che aveva collo zio lavorato sui modelli in cera e vi aveva continuato durante la malattia) e con Sebastiano Sebastiani, celebrò con essi un contratto per il compimento dell'opera a queste condizioni:

1) che si dovesse terminar la porta secondo il disegno e il modello fatto da Antonio, senza mutar nulla nella invenzione;

2) che finita, si ponessero in quattro luoghi quattro cartelle; in una si nominasse la Vergine in onore della quale era fatta;

---

(1) Archivio di S. Casa. Lettere Antiche, Ordini ecc... dal 1568 al 1645. Vol. II. pag. 87-88.

(2) Archivio di S. Casa. Vol. 18 Instrum. Almae Domus an. 1591-1598 pag. 162.

nella seconda che Antonio Calcagni ne fu l'inventore; nella terza che Tarquinio Jacometti e Sebastiano Sebastiani l'avevano compiuta in cera e gettata in metallo; nella quarta il tempo e il luogo in cui era stata fatta;

3) che del guadagno dovevano avere una metà gli eredi Calcagni; l'altra metà sarebbe stata divisa fra il Sebastiani e il Jacometti; e se inoltre Santa Casa avesse dato qualche regalia, questa fosse dovuta ai soli eredi.

Nel 1600, anno del giubileo di Clemente VIII, la porta era compiuta e inaugurata, e da Ludovico del Duca e da Antonio Susini veniva stimata 8158 scudi. Così quest'opera, ideata e quasi interamente modellata dall'insigne artista ebbe, inalterata nel concetto e nella forma, felice compimento, riuscendo la più bella delle tre di cui è arricchita la facciata della Basilica. La porta, a due battenti (fig. 28), è ornata di dieci quadri, tre grandi e due piccoli per ogni banda. In alto sono rappresentati: « *Il sacrifizio d'Abele e di Caino* » e « *L'uccisione di Abele* »; negli altri specchi più grandi: « *Noè uscito dall'Arca* » – « *Il sogno di Giacobbe* » – « *Il trasporto dell'Arca santa a Gerusalemme* » – « *Il trono di Salomone* » – « *Il roveto ardente* » – « *Il serpente di bronzo* »; negli ultimi due specchi minori: « *Abigail dinanzi a David* » – « *Ester dinanzi al re Assuero* ». Ogni quadro è diviso dall'altro da figure di *Virtù* e da *Putti*, che tenendosi per mano, a tre a tre, si raggruppano ai lati delle targhette con imprese, o da soli le sorreggono fra volute di acanto fiorito. Tutt'intorno è modellata a rilievo una decorazione di mazzi di fiori e frutta, intercalati ad ovatelli con statuine di Profeti o episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, completanti o illustranti il quadro principale al quale si riferiscono.

Nei vari episodi il Calcagni sa mostrarsi chiaro ed efficace narratore. L'*Uccisione di Abele* che sì cupamente contrasta con tanta letizia di natura sorridente intorno ai due fratelli; quel senso d'intimità famigliare che si ammira nel *Sacrifizio di Noè* ove il Patriarca mostra con visibile soddisfazione alla vecchia moglie il pegno dell'alleanza divina pel sacrifizio offerto, mentre l'improvviso accendersi dei colori dell'iride su la vasta solitudine del mondo desta l'ingenua curiosità delle giovani spose dei figli di lui, le quali sorridenti commentano il nuovo prodigio; la festevole vivacità degli Ebrei accompagnanti l'Arca del Signore, dinanzi alla quale va « trescando alzato l'umile salmista »; l'ar-

monica distribuzione dei gruppi, la bella spontaneità di atteggiamenti e di pose nei vari quadri, rendono quest'opera prezioso monumento d'arte e di pensiero.

Se noi mettiamo a confronto questa porta con la pala d'altare della Cappella della Pietà, notiamo fra le due opere molta differenza di esecuzione e di modellazione. Già nel Sisto V appariscono trattate con cura speciale le parti più visibili e più vicine a chi guarda, come quelle che richiedevano una modellazione compiuta, per es.: la testa, le mani, ecc.; le altre, invece, sono trattate con più rilievo e con minore finitezza. Eppure, viste dal basso, appaiono modellate fino alla perfezione. Nel cappuccio del piviale l'*Assunzione della Vergine*, come composizione è di magnifico effetto; ma esaminata da presso t'accorgi che le nuvole e le teste dei Serafini non erano nel modello che piccole masse di creta, messe e premute con le dita, a tocco sicuro. Gli Apostoli anch'essi sono modellati con abilità e facilità, ma solo nella massa, mentre da terra sembra di vedere distintamente tutti i particolari delle figure agitanti in alto le mani per maraviglia o per dolore. Il Calcagni insomma s'indugia quasi a far opera di bulino dove questa è richiesta sia dal carattere del soggetto, sia anche dal fine cui i suoi lavori dovevano essere destinati; al contrario nelle opere grandiose nelle quali doveva prevalere l'effetto dell'insieme, subordina a questo la cura del particolare. Come aveva già fatto prima il Donatello nelle sue opere, il Calcagni calcolò gli effetti della piena luce diffusa e della distanza. Molte linee che in luogo chiuso e nella luce debole appaiono pesanti, nella luce piena s'alleggeriscono o si modificano e il giuoco dei chiari e delle ombre completa l'opera dell'artista quando i rilievi sono fatti con giusti criterî d'arte. Così fece il Calcagni nella porta nella quale doveva prevalere l'effetto decorativo; effetto decorativo che egli ebbe e sentì in sommo grado, come lo ebbe e sentì il Seicento. Preoccupato di questo egli « dà un forte rilievo ai suoi gruppi ai richissimi fregi che circondano gli stemmi, le targhe, gli ovatelli e le statuette dei Profeti e delle Sibille. Egli trascura l'esecuzione di molti particolari per accrescere forza all'insieme, e ne risulta un complesso imponente, nella cui grandiosità si fondono lo sforzo eccessivo e la pesantezza di qualche linea » (1).

---

(1) A. Colasanti, *Loreto*. Istituto d'arti grafiche, Bergamo, 1910. pag. 83.

**Le opere minori.** – Oltre alle ricordate appartengono a Calcagni parecchie altre opere minori ed alcuni modelli che ancora si conservano.

Nella chiesa di S. Agostino vi era un lampadario in bronzo « *molto bene inteso* » ora andato perduto. Sarebbe assai interessante, se ci riuscisse di rintracciarlo, metterlo a confronto con quelli modellati dai Lombardi.

Una graziosissima opera che appartiene a lui, è la piccola memoria in bronzo del Cav. Agostino Filago (fig. 32), incastrata nel pilastro di fronte alla parete che guarda il monumento del Cardinal di Sermoneta. Il motivo decorativo ricorda quello dei ritratti della Cappella Massilla. Le due cariatidi simili a quelle della pala dell'altare della Pietà, sono modellate con tale sentimento plastico che non la cedono alle migliori dell'arte classica; e anche la testa del Cavaliere è molto espressiva.

Nella chiesa di S. Agostino in Recanati, si vede il ritratto del Padre Francesco Dantini, recanatese, generale degli Agostiniani, opera eseguita alcuni anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1581 (fig. 33).

Nel Palazzo Comunale di Recanati, nella prima sala che s'incontra per andare alla Biblioteca Leopardiana, si conserva un modello in terra cotta (tinta in finto bronzo dal Moretti) rappresentante la Vergine col Bambino (fig. 34). L'eleganza del modello, la bella figura della Vergine che insiste sulla gamba destra piegando leggermente la sinistra; le morbide e flessuose linee del corpo; il bello e naturale movimento delle pieghe; l'elegante modellato del bambino; la ineffabile espressione dei volti fanno di quest'opera un vero gioiello.

Viene attribuito al Calcagni un altro graziosissimo modello in terracotta, conservato nello stesso Palazzo, nella sala della Giunta. Doveva essere forse un modello di fontana e tratta un motivo comune all'arte antica: « Un putto che strozza un papero » (fig. 35). L'artista, (e ciò potrebbe essere una prova della sua coltura classica) si dev'essere ispirato ai *Mimi di Eronda* (1) o a qualche modello antico, rappresentante lo stesso soggetto, simile a quelli che si trovano ora nel Museo Nazionale di Napoli (fig. 36), in quello delle Terme (fig. 37) e in quello Capitolino.

---

(1) Giovanni Setti - I mimi di Eronda - Modena. E. Sarasino editore, 1893. Mimo IV. Il sacrifizio ad Esculapio, pag. 33.

Nel gruppo di Recanati, che più a quest' ultimo si avvicina, è ammirevole la bellezza plastica del nudo del fanciullo, resa più evidente dal contrasto col corpo del papero. Ed è reso egregiamente lo sforzo dell'animale che batte le ali e stende disperatamente il collo per sfuggire alla stretta.

Il manoscritto citato ricorda fra le opere di Antonio Calcagni anche un « Alessandro Magno » in terra cruda; ma neppure di quest'opera si ha più notizia come di tante altre smarrite o distrutte.

Il Calcagni trattò anche la scoltura in marmo, ma non con grande successo. A concorso con altri artisti scolpì una statua di Sibilla; ma per non essere riuscita di suo gusto restò lungamente negletta in un angolo della Basilica di Loreto.

Si dilettò anche di pittura. Nella casa dei suoi eredi si conservava insieme, ad altre tele di buoni artisti, un quadro di sua mano rappresentante la « Cacciata dei mercanti dal Tempio » opera di buon disegno quantunque non molto bene colorita.

Lorenzo Lotto, che lavorò lungamente nelle Marche, aveva fatto il ritratto di Antonio Calcagni. Nel manoscritto si accenna a questo ritratto, ma vien detto solamente *di buona mano*. Il Baldinucci dice che fu fatto dal Lotto, e il Calcagni vi era ritratto in età di 45 anni, reggente una statuetta di bronzo in mano. Probabilmente quest' opera sarà in qualche galleria attribuita a chi sa quale artista, e ne sarà quindi difficile, qualora le notizie riportate siano esatte, l' identificazione.

Col Calcagni la Scuola Recanatese perdeva uno dei migliori ed operosi artisti a pochissimi anni di distanza dalla morte di Girolamo Lombardi al quale era succeduto nel magistero.

Il sentimento religioso, sinceramente avuto e professato, pervade e avviva tutta l' opera sua. Ebbe lunga ed incontrastata fama, e sarebbe stata certo maggiore se gran parte delle sue opere non fossero rimaste sconosciute. Se egli e gli altri artisti recanatesi, non esclusi i Lombardi, non ebbero la rinomanza che meritano, si deve principalmente al fatto che la loro attività si svolse fuori dei grandi centri assai più in vista e meglio visitati dalla fama, e in un tempo in cui s'affermava la troppo ingiustamente disprezzata arte barocca.

## CAPITOLO IV.

# TIBURZIO VERGELLI

Anche dalle città vicine, attratti dalla fama della Scuola, venivano a Recanati giovani desiderosi di apprendere l'arte del getto; e fra questi fu Tiburzio Vergelli. Nato nel 1555 a Camerino, ove suo padre andò a esercitare, dal 1548 al 1579, l'uffizio di notaio dopo aver abbandonato il contado di San Marcello, Tiburzio, sentendo inclinazione all'arte, si condusse fin dalla prima giovinezza a Recanati; ma non possiamo con certezza sapere se egli sia entrato subito a far parte della Fonderia Recanatese o abbia prima frequentato qualche bottega di orafo, come quella del greco Giorgio Carideo.

Il 30 novembre 1576 (1) il Vergelli riceveva per mano di Girolamo Lombardi 400 fiorini per avere avuto parte nella fusione delle quattro porte della Santa Casa. La parte nuova ed originale di esse consiste nel fregio e negli stemmi; perchè, come abbiamo visto, i bassorilievi, tranne uno l'*Annunziazione,* sono stati tutti ricalcati sui modelli usati per i tabernacoli di Fermo e di Milano. In questi fregi (identici in tutte e quattro le porte) il disegno è un po' duro, il rilievo alquanto pesante. Chi li modellò dimostrò di non aver ancora grande sicurezza di mano, nè troppa padronanza della materia. Molto probabilmente essi furono fra i primi lavori nei quali ebbe a cimentarsi il Vergelli, allora giovanissimo. Il fregio non ha unità; sembra formato da pezzi decorativi ispirati da calchi che dovevano trovarsi nella bottega dei Lombardi per esercitazione degli allievi, ricopiati e messi insieme per ornare un po' lo spazio tra

---

(1) Libro dei mandati pagati dal depositario negli anni 1576 e 1678: - « A di 30 Novembre 1576. Pagate a Girolamo Lombardi scultore e per lui a Tiburzio Verghio (sic per Vergelli) da Camerino fiorini 400 quali se gli danno a buon conto delle quattro porte di bronzo che ha fatto per la Santa Cappella » - Archivio della S. Casa.

le cornici. Con ben altro sentimento d'arte, il medesimo partito decorativo sarà trattato più tardi sia dal Calcagni che dallo stesso Vergelli, nelle porte laterali della Basilica.

Nel 1583 il Camerinese lavorava insieme ad Antonio, figlio di Girolamo Lombardi, intorno alla statua della Vergine col Bambino per la facciata della basilica di Loreto; e nel 1585 aiutava il Calcagni nel getto dei bronzi della Cappella Massilla. Il Baldinucci dice di aver letto in autentiche scritture che Antonio Calcagni non solo tenne per molto tempo provvisionato il Vergelli, ma se ne servì di aiuto nelle sue grandi opere e « per formare i modelli davagli mercede particolare (1) ». La notizia è vera, e il Calcagni, finchè visse, si giovò dell'opera del Vergelli che molto stimava.

Quando fu eletto Papa Sisto V il Consiglio della città di Camerino, per dimostrare la gioia di vedere su la Cattedra di S. Pietro un figlio de la sua terra (2), e anche per acquistarsene la benevolenza, deliberò di erigergli una statua. I deputati, eletti fra i membri del Consiglio, per tradurre in atto tale deliberazione, conferirono con Tiburzio Vergelli e il 30 settembre dello stesso anno stipularono con lui il contratto per l'esecuzione. La statua doveva essere « *di bronzo, di buona lega di metallo, di altezza di piedi sette alla mesura di Camerino, intendendo il vivo dalli piedi fino alla testa compresovi il Regno* ». Inoltre sul piedistallo si dovevano porre « *quattro arme con le iscrittioni, di grandezza convenienti alla statua, ornate di mezzo rilievo* ». E si convenne « *di fare tutta l'opera per mille e cinquecento scudi di moneta* » (3).

Nel termine di due anni la statua era compiuta e tra la fine del 1587 e il principio del 1588 già collocata in piazza del Duomo sul basamento che solo nel 1589 veniva ornato dei medaglioni. Quest' opera ci rivela i pregi, l'indole, il carattere dell'arte del Vergelli. Il Pontefice (fig. 39) sta seduto sulla cattedra intagliata tutta a fogliami ed arabeschi, classicamente condotti, che lasciano nei vuoti laterali il posto ad un *genio* esprimente la Fama (4).

---

(1) Filippo Baldinucci, op. cit. Vol. IX, pag. 445.

(2) La madre di Sisto V era di Camerino ma la patria del Pontefice è Montalto piccola città delle Marche.

(3) Dal contratto di allogazione. Ved. Milziade Santoni; *Sisto V e la sua statua a Camerino*. Camerino Tip. Savini. 1905.

(4) Nella sommità delle volute sul postergale della cattedra si vede una incassatura che doveva reggere tre monti e la stella, parte dell'arma del Pontefice. Questi pezzi andarono perduti quando la statua fu nascosta durante l'invasione francese.

È vestito « *papalissimamente* ». Sopra il camice che resta scoperto sul dinanzi e fa naturali pieghe sul grembo, porta un piviale ricchissimo, tutto ricamato e scompartito, nello stolone, in tanti medaglioni che recano effigiati alcuni santi, fra i quali meritano di essere ricordati i due primi in alto con i santi Pietro e Paolo, e i due seguenti con i patroni della città, San Venanzo e Sant' Ansovino. La fimbria è tutta frangiata e l' aspetto del Pontefice benedicente, coperto di camauro e di triregno, è severo e profondamente espressivo. Nel cappuccio del piviale, che resta scoperto sul dorso della statua, è il Redentore che dà a S. Pietro la potestà delle chiavi in presenza di tutti gli Apostoli.

Il Sisto V del Vergelli ci richiama subito quello del Calcagni; ma, benchè strettamente somiglianti, le due opere ci mostrano chiaro il diverso carattere dell' arte di ognuno. La statua del Calcagni è più maestosa e imponente. Sisto V impera veramente dall' alto del suo trono. Questo senso di grandiosità non deriva solo dalle dimensioni, ma principalmente dal sentimento di vita e di forza che emana dall' opera monumentale. Pur ammirando i bellissimi bassorilievi non perdiamo di vista la magnificenza dell' insieme.

Al contrario non è così dell' opera del Vergelli. La sua statua è bella certamente e degna di un valente artista; ma l' effetto d' insieme è danneggiato dall' eccessiva cura e raffinatezza dei particolari. Il piviale è tutto istoriato come quello del Sisto V di Loreto; ma i medaglioni in cui lo stolone di esso è scompartito, essendo di rilievo assai forte, dànno alla statua quasi un senso di pesantezza e ci fanno troppo indugiare ad osservarli ad uno ad uno come cosa a sè. Più felice il Vergelli riesce nella fusione dei vari partiti decorativi della sedia. I *geni* esprimenti la Fama spiegano vigorosamente le larghe ali e soffiano a gran fiato nelle lunghe tube. Sono ottimamente disegnati, egregiamente scolpiti, e le sottili vesti svolazzanti rivelano la bellezza delle gentili forme giovanili. Intonano assai bene e si fondono armonicamente con gli elegantissimi arabeschi onde è adorna la sedia. Anche il bassorilievo del *cappuccio,* preso a sè, è, come composizione e come esecuzione, opera degna dei migliori artisti toscani del nostro Rinascimento.

In conclusione, più che per l' effetto di grandiosità e di magnificenza di stile, l' opera del Vergelli è ammirabile per la bellezza dei particolari; e la cura minuziosa di essi che spesso

torna a nocumento, come dicemmo, dell'insieme, è il carattere precipuo dell'arte vergelliana; ma, per pazienza di cesello, per finezza di esecuzione, per abilità tecnica, non teme confronto.

Alcuni hanno affermato che il Vergelli ebbe ugual parte del Calcagni nel Sisto V di Loreto, e che il Recanatese collaborò col Vergelli nella statua di Camerino. Che tra le due opere vi sia comunanza di ispirazione è di per sè troppo evidente e non si può mettere in dubbio; ma non se ne devono trarre conseguenze esagerate, e neppure bisogna dimenticare che il Calcagni attendeva al suo Sisto V proprio nel medesimo tempo che il Vergelli modellava la statua di Camerino. Quello che, al contrario, ci sembra più notevole è il fatto che artisti della stessa scuola, della stessa bottega, se nel trattare un medesimo soggetto mostrano la stessa ispirazione e l'uno ricorda l'altro nella linea generale e nel disegno dell'opera, nondimeno nell'esecuzione ciascuno riesce a darle l'impronta personale e caratteristica.

Intorno al basamento sono poste quattro targhe: le due ai lati e la posteriore, in un contorno con cartocci, conchiglie e puttini, racchiudono tre allegorie. La prima rappresenta una campagna con casolari, piantagioni e contadini che attendono al lavoro; e in alto porta scritto: *Securitas*. La seconda mostra praterie, fontane e la distesa del mare in mezzo al quale in lontananza, su la superfice tranquilla, si vede il tridente di Nettuno: *Tranquillitas*. Nella terza, tre ninfe danzano su un prato pieno di verde: *Hilaritas*.

In queste targhe, che sono da annoverarsi fra le parti più belle del monumento, si scorge tutta la delicatezza dell'arte del Vergelli. Nessun particolare è trascurato ed il gruppo delle ninfe ha uno schietto sapore classico. La targa posta nel lato anteriore della base è maggiore delle altre e divisa in tre parti. Al disopra, un grande ovale porta lo stemma del Peretti sormontato dal triregno e dalle chiavi, sostenute da putti. In mezzo fra volute e fogliami è questa iscrizione: SIXTO V. PONT. MAX. – CAMERTES UNDE MATERNAM – ORIGINEM DUXIT – JURE OPTIMO POSUERUNT – PONTIFICATUS SUI ANNO I. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . – M. D. LXXXII. In basso lo stemma di Camerino anch'esso in uno scudo contornato di finissimi rilievi.

Nell'iscrizione si vedono due righe cancellate a scalpello, e una vecchia tradizione ha divulgato che ivi fosse stato satiricamente scritto: *Pater dimitte illis – non enim sciunt quid faciunt –*

motto allusivo ai disinganni che avrebbero avuto i Camerinesi delle grandi speranze concepite per il pontificato di Sisto V. Il quale, anzichè favorire questa città, come le altre delle Marche, ne diminuì la diocesi, smembrandone Sanseverino e Tolentino. Ma questa tradizione è una favola, e chi volle divulgarla non riflettè che la statua fu decretata ed eretta nei primi anni, quando non potevasi prevedere l'avvenire; dimenticò che Sisto V beneficò la città, onorando della porpora cardinalizia Evangelista Pallotta e Mariano Perbenedetti, entrambi di Camerino e compensando la diocesi diminuita da un lato con accrescerla dall'altro a scapito di Spoleto; e finalmente con l'istituire nel Collegio Montalto, da lui fondato a Bologna, tre posti per giovani camerinesi.

Anche prescindendo da tutto questo, l'autore della leggenda non si avvide che l'indole di Papa Sisto non avrebbe tanto facilmente tollerato lo scherno e l'avrebbe vendicato nello scultore o nel magistrato. E sappiamo invece che il Vergelli continuò a lavorare per incarico della S. Sede. La ragione della cancellatura sta in ciò: che essendosi, durante il lavoro della statua, succeduti nel governo quattro prelati, non sapendosi a quale di essi darne il merito (perchè chi ne aveva visto il principio non ne vide la fine) si ricorse a un rimedio più spiccio: non si pose il nome di alcuno; e poichè quello che l'artista vi aveva già inciso fin da principio, non meritava tanto onore, fu dallo stesso cancellato con lo scalpello (1). E di fatto la epigrafe mostra nella lezione attuale un dissenso cronologico. Essa dice che la statua fu dai Camerinesi posta il primo anno del pontificato.... nel 1587. Ma il primo anno di pontificato fu nel 1585; dunque, quel *primo anno* si riferisce al tempo in cui fu decretata la erezione della statua, ossia al 1585; l'altro, 1587 si riferisce a quello della dedica. L'epigrafe integra è la seguente: SISTO V. PONTIFICI MAXIMO – CAMERTES UNDE MATERNAM – ORIGINEM DUXIT – JURE OPTIMO POSUERUNT – PONTIFICATUS SUI ANNO I. TEMPORE GUBERNII – ILLMI. D. MARSILII LANDRIANI MEDIOLAN: – M. D. LXXXVII.

Questa statua, già rimossa una volta dal suo piedistallo e nascosta per salvarla dalla distruzione al tempo dell'invasione francese, corse pericolo più volte di essere atterrata dall'inconsulta follia anticlericale. Nel 1898 molti studenti, gettatagli una fune al

---

(1) Il Santoni, nella breve monografia citata, prova tutto ciò con documenti.

collo, tentarono di rovesciarla « ma Sisto V che vivo era stato fermo e duro come un macigno, ora di bronzo era incrollabile (1) ».

Per le ingiurie del tempo e degli uomini, la statua minaccia di cadere perchè il basamento, di pietra friabile, rotto e crepato in più parti, mostra chiaramente di non poter più sopportare il peso del monumento. Sarebbe quindi ottima cosa pensare a dare a quest'opera egregia del Vergelli un più sicuro sostegno.

**La porta nord della Basilica di Loreto.** – Anche la porta del Vergelli come quella del Calcagni è divisa in dieci quadri principali ugualmente distribuiti; uguali sono pure i partiti decorativi a mazzi di frutta con targhette e ovatelli legati e disposti a guisa di festoni tutt'intorno (fig. 38). Fra un riquadro e l'altro sono gli stessi stemmi e le stesse imprese. Nei primi riquadri corrispondenti a quelli nei quali il Calcagni espresse il *Sacrificio di Abele e di Caino*, e *L' uccisione di Abele,* il Vergelli dispose la *Creazione di Adamo* e *La Creazione di Eva;* e negli altri, i seguenti episodî biblici: « *Agar consolata nel deserto dall'Angelo* » – « *l'Incontro di Rebecca con Eleazaro* » – « *Il sacrifizio di Abramo* » – « *Il trionfo di Giuseppe Vicerè di Egitto* » – « *Il passaggio del Mar Rosso* » – « *Giuditta che uccide Oloferne* » e finalmente « *Mosè che fa scaturire l'acqua dal monte Oreb* » e « *Mosè che fa piovere la manna* ». Anche qui le targhette laterali completano o sviluppano gli episodî principali, svolti nei quadri maggiori, e negli ovatelli son figurati fatti del Nuovo Testamento.

Alcune di queste figurazioni, come « *la Creazione di Adamo* » « *Il Sacrifizio di Abramo* » ricordano nella composizione gli stessi soggetti trattati dal Ghiberti nei bassorilievi della « Porta del Paradiso ». Di questi il Vergelli non raggiunge sempre il vigore, ma ne emula la bellezza plastica, la gentilezza e la vita; e se in alcuni, come per es: nel « *Sacrifizio di Abramo* » riesce un pò convenzionale, e se nel « *Passaggio del Mar Rosso* » è un pò freddo e farraginoso; se Giuditta, nella « *Morte di Oloferne* » si mostra un pò goffa e impacciata nei movimenti, il nostro artista ha saputo tuttavia comporre dei quadri di grande bellezza. Quel boschetto di alberi e quei filari di palme nel terzo riquadro

---

(1) Vedasi un articolo di Nicolò Rodolico pubblicato nel Marzocco di Firenze dell' 11 giugno 1911 dal titolo: « Abbasso Sisto V ».

(l'Angelo che consola Agar ci ricorda i belli genî della Fama modellati nella sedia del Sisto V di Camerino), dànno a tutto il bassorilievo un senso di letizia che piace agli occhi, e richiamano la dolcezza del refrigerio delle ombre nell'arsura del deserto. « *L'incontro di Rebecca con Eleazaro* » dinanzi al pozzo, espresso con naturalezza e vivacità di rappresentazione, dimostra quanto attento osservatore del vero fosse il Vergelli; e in quelle lontananze di monti che si perdono in fondo all'orizzonte, ha saputo far rivivere, con schietto sentimento, molta parte delle bellezze panoramiche che da Recanati si godono stendendo lo sguardo sui molli ondeggiamenti de' colli rincorrentisi fino all'azzurrina siepe dell'Appennino. Nel « *Trionfo di Giuseppe* » ottiene una unità di composizione raramente raggiunta; e vi è dentro tanto studio del vero, tanta vita, tanta spontaneità, da farne il più bello bassorilievo di tutta la porta. Non si sa se più ammirare la sincerità dell'ispirazione, la vigoria dell'espressione, o la cura e la raffinatezza con cui è reso ogni particolare; sembra un bassorilievo della classica antichità rappresentante il trionfo di un Cesare Romano. I ricchi egiziani avvolti negli ampî paludamenti, il popolo plaudente e festante intorno al carro trionfale, preceduto da gli araldi che dànno fiato alle trombe in segno di esultanza, son resi con molta verità e spontaneità di movenze e di atti. E che bella agilità di linee in quella costruzione dai magnifici portici con volte a crociera, maestosa e solenne! quanto elegante è quella costruzione basilicale che si scorge, a traverso alle arcate, in fine di una via fiancheggiata da grandiosi e magnifici palazzi! Queste bellissime prospettive ci dimostrano, insieme alla grande e sicura perizia tecnica dei nostri artisti, anche la pratica conoscenza che essi avevano dell'architettura. Non possiamo perciò fare a meno di ricordare qui l'aiuto principale che ebbe in quest'opera il Vergelli, ossia G. B. Vitali suo cognato, il quale prima di darsi alla scoltura aveva atteso in Roma con grande amore all'architettura. È troppo evidente la mano di un esperto architetto nel disegno delle classiche costruzioni e nel modo con cui sono state conservate le proporzioni fra queste e i varî personaggi.

Il Vergelli trovò nel Vitali un efficace collaboratore e tutt'e due s'accordavano per delicatezza di sentimento artistico. Il quale era così vivo nel Vergelli da raggiungere spesso la squisitezza degli artisti greci del buon secolo e a traverso questo suo senti-

mento di esteta egli vede anche i fatti più tragici. In una scena di passione, come quella dell' *Uccisione di Oloferne,* le figure non si scompongono troppo, non sono agitate; si direbbe che non vogliono perdere la compostezza degli atteggiamenti. Abramo, che sta per vibrare il colpo sul figlio, non ha l' impeto che ammiriamo nei bassorilievi, rappresentanti lo stesso soggetto, del Ghiberti e del Brunelleschi; non ha neppure l' energia che il Calcagni ha saputo esprimere vivacemente spesse volte nelle sue opere e nella porta. Il Vergelli pare che si attardi a vagheggiare l' opera delle sue mani; acconcia amorosamente le ricche capigliature, dispone e adatta con garbo ogni particolarità dell' abbigliamento, ogni piega delle vesti; arrotonda le membra dei suoi personaggi anche non giovani, e si diletta a ritrarli di preferenza sotto forma giovanile e vi s' indugia col bulino con passione e pazienza ammirevoli. L' effetto generale è però meno solenne e si perde alquanto in quella virtuosità di tecnica; ma la schiettezza dell' ispirazione e dell' espressione richiama le più pure fonti dell' arte del primo Rinascimento.

Questa porta compiuta nel 1598 fu la prima ad essere inaugurata, presente il Pontefice Clemente VIII, il quale, nell' aprile dello stesso anno, passando per Recanati nel recarsi a Ferrara, lodò assai una statua che lo rappresentava in mezzo a la *Giustizia* e la *Pace,* eseguite per la circostanza in finto bronzo dal Vergelli stesso, che, nel 1599, fondeva la croce che si trova in cima della facciata della Basilica, i due candellieri ai lati della croce, e i galli su le torri degli orologi nella medesima facciata.

Andò distrutta la croce con la quale terminava la cupola della Basilica, ora sostituita da una Madonna in rame dorato.

**Il fonte battesimale.** – Nel 1600 al Vergelli veniva allogato il fonte battesimale tuttora esistente nella prima cappella a sinistra della Basilica (1). Con quest' opera, forse per suggerimento di persone competenti, con le storie espresse e con i simboli figurati volle scolpire un vero poema sul sacramento del battesimo.

---

(1) Dalla copia autentica dell' istrumento, rilasciata alla Cancelleria Vescovile di Loreto il 2 settembre 1615, per la vertenza fra l' amministrazione della S. Casa e G. B. Vergelli.

Immaginò una gran vasca posata su una base poligonale e sorretta da quattro putti alati (fig. 43). Nel piede, in mezzo a ricchissimi ornati di foglie, pesci, teste alate, figure femminili risolventisi in volute, pose in tre ovatelli a bassorilievo, figure allegoriche: *La Mansuetudine,* con in braccio un agnello; *La Religione,* con un calice nella sinistra e nella destra un ramoscello di olivo; *L'Innocenza,* con una colomba in mano. Divise il corpo della vasca in tre scomparti rettangolari, in ciascuno dei quali campeggiano ad alto rilievo, tre storie tutte relative al battesimo: *La piscina probatica – La guarigione del cieco nato – Il battesimo dell' Eunuco della regina Candace.*

Fra l'una e l'altra rappresentazione folleggiano Serafini, si svolgono i rami di una lussureggiante vegetazione, si distendono festoni di fiori e di frutta. Sopra la vasca pose una specie di coperchio a forma piramidale, e negli scomparti quadrati rappresentò riti ed episodi del Vecchio Testamento, anch'essi allusivi al battesimo cristiano.

Nel primo quadro a sinistra è la *Circoncisione*, e sotto, in una targhetta finamente ornata, è scritto: *Praestat cordis circumcisio;* nel quadro di mezzo è *La predicazione del Battista,* con sotto le parole: *Fugite huc a ventura ira*; in quello di destra: *Naaman Siro* a cui il profeta Eliseo, per guarirlo dalla lebbra, ordinò di lavarsi sette volte nel *Giordano.* Sotto, nell'apposita targhetta, si leggono queste parole: *Olim septies, nunc semel.*

Questi motti, assai appropriati e molto opportunamente scelti, mentre illustrano il significato di ciascun bassorilievo servono d'introduzione alle figurazioni allegoriche che si trovano in corrispondenza di ciascuno di essi, sul piano inclinato del coperchio, fra una statua e l'altra che a questi servono come di divisione. Questi bassorilievi, sotto il velo dell'allegoria, esprimono il progressivo svolgersi (a traverso la tradizione ebraica ed i riti religiosi del popolo eletto), dell'idea del battesimo cristiano. La circoncisione era in fatti per il popolo ebreo quello che per i cristiani è ora il battesimo. Ma quella era di questo, quanto al valore spirituale, una pallida rappresentazione, come la luce delle stelle nella tenebra della notte. Ed il bassorilievo sotto la circoncisione rappresenta un bellissimo paesaggio illuminato dal debole raggio di una *stella.* Col Battista, predicante nel deserto l'approssimarsi del Regno di Dio e battezzante in acqua, l'allusione al battesimo « *in acqua e spirito santo* » è più evi-

dente. Il bassorilievo sotto quello del Battista, illustra questo concetto. Nel paesaggio si vedono uomini peregrinanti e cervi che cercano le fonti dell'acqua (1). Tutto è illuminato dalla *luna*. Ma ormai siamo vicini alla luce piena. Se Naaman dovette lavarsi sette volte nel Giordano per esser mondato dalla lebbra, ora basta una volta; basta il battesimo, lavacro spirituale.

Quello che era stato intravisto a traverso il velame, ora si manifesta in tutta la chiarezza. E nel paesaggio, rappresentato nel bassorivievo, il *sole* splende di luce meridiana.

A questi bassorilievi del coperchio corrispondono gli altri tre del corpo della vasca che abbiamo già nominati – *La piscina probatica* – *La guarigione del cieco nato* – *Il battesimo dell'Eunuco.*

Con evidente allusione alla Trinità, ossia alla formula usata nel rito del battesimo, i bassorilievi sono disposti a tre a tre, su tre linee.

Quattro figure di Virtù: la *Carità* – la *Fede* – la *Speranza* – la *Perseveranza* – sono intercalate con i tre bassorilievi allegorici, e poste in corrispondenza dei quattro putti alati sorreggenti la vasca e simboleggianti i quattro Vangeli. Sotto ciascuna statuetta, in ovatelli tutti ornati di magnifici rilievi, sono illustrati i vari momenti della *Traslazione della Santa Casa.* Sotto la *Carità,* che porta scritto alla sua base il motto illustrativo – *Nescia findi,* la Santa Casa, da Tersatto viene verso Loreto; sotto la *Fede* – *Nescia falli* – la S. Casa sta per posarsi presso la località detta la *Bandirola,* tra un bosco di lauri; sotto la *Speranza* – *Nescia flecti* – la Santa Casa si parte dal terreno di proprietà dei fratelli Antici, ove era andata a posarsi dopo essersi allontanata da la Bandirola; finalmente sotto la *Perseveranza* – *Nescia frangi* – la S. Casa è già ferma nel luogo scelto definitivamente, accolta con gioia dalle popolazioni accorse a venerarla. In alto, termine e coronamento di tutto il monumento, è il Redentore in atto di ricevere il battesimo dal Battista; gruppo che riassume e compendia tutto il significato onde s' anima e vive l' opera.

Compiuta nel breve periodo di sette anni (1600-1607) non fu lavorata certamente dal solo Vergelli. Il 28 giugno del 1600, il Cardinale Gallo scriveva da Roma al Governatore di Loreto:

---

(1) *Sicut cervus qui desiderat ad fontes aquarum.....* ecc. (Ved. Benedizione del Fonte nel Sabato Santo).

« .... si dia principio al Battesimo di bronzo e nell' istrumento si metta in compagnia di m. Tiburzio m. Bastiano Sebastiani, acciocchè si lavori con maggior sollecitudine » (1).

Oltre al Sebastiani vi ebbero parte G. Battista Vitali, Tarquinio Jacometti e Michelangelo Calcagni.

Nella eleganza dei partiti decorativi nelle storie a bassorilievo noi ritroviamo il Vergelli, l' artista del Sisto V di Camerino e della porta nord della basilica. Qui egli ha la stessa eleganza di disegno, la stessa vigoria d' espressione, la stessa genialità immaginosa. Anzi è più progredito ed ha maggiore facilità di modello e di rappresentazione. Il gruppo degli Apostoli nella « *Guarigione del cieco nato* » ricorda i tipi dei vecchi egiziani nella « *Esaltazione di Giuseppe* », e la figura inginocchiata presso il carro del Vicerè la ritroviamo nel *cieco nato* ai piedi di Gesù.

Una prima diversità di stile si manifesta nelle due statuette a tutto rilievo, della *Fede* e della *Speranza* (fig. 45). Esse sono slanciate di forme ma non hanno l'eleganza del modello propria del Camerinese. Il collo è troppo lungo e sommariamente modellato, la faccia poco espressiva, il movimento delle pieghe uguale, monotono. Le mani, specialmente quelle della *Speranza*, sono esageratamente lunghe, grandi e non bene modellate. Certamente eseguite da altro artista, e tali da non temere il confronto con opere di fusione dell'arte greca e del Rinascimento, sono le statue della *Carità* (fig. 46) e della *Perseveranza* (fig. 47) e il gruppo del *Redentore col Battista* (fig. 48). L' autore in queste opere dimostra eccellenti qualità plastiche e sicura conoscenza del nudo che tratta con grande padronanza. La *Carità* ricorda, come tipo, un' antica Flora le cui rigogliose forme mal si celano sotto le vesti che ne seguono le linee, fedelmente. I putti che regge sulle braccia o tiene per mano, robuste e sane creature, mostrano gioia di vita. La *Perseveranza* nell' atteggiamento pensoso e solenne, nel movimento del braccio sinistro, ricorda un po' Michelangelo (il David) e all' arte di lui ci richiamano l' espressione e l'opulenza delle forme. I putti atteggiati come telamoni a cavallo delle volute e reggenti nelle mani piccole anfore, appartengono all' artista che modellò i putti ben nutriti della *Carità;* e della stessa mano sono anche gli altri quattro che sorreggono il corpo della vasca (fig. 44). Basta confrontare l' espres-

(1) Lettere dei protettori, Vol. II, pag. 14, Archivio della S. Casa.

sione dei visi, il taglio degli occhi, il modo come sono disposti i capelli. Ci sembra che non si possa errare assegnando queste opere al Sebastiani. E tale attribuzione, già giustificata dal saperlo collaboratore del Vergelli voluto espressamente dal Card. Gallo, come risulta dal contratto di allogazione, diventa certezza se si pongano a riscontro la « *Perseveranza* » e la « *Carità* » con la « *Madonna del Pianto* » (fig. 62) che il Sebastiani, appunto tra il 1611-1612 modellava per la città di Fermo.

L'affinità artistica fra queste opere è evidentissima. La Madonna del Pianto riassume quasi i particolari dell'una e dell'altra figura di Virtù, ma con la « *Perseveranza* » ha particolarità identiche. Dalla cintola in su, le due opere, salve le proporzioni, potrebbero dirsi uguali; lo stesso sentimento d'arte, la stessa pienezza di forme, gli stessi partiti di pieghe. Eguale è anche il modo di trattare e segnare le particolarità del corpo, benchè assai diversa (bronzo e cartapesta) sia la materia adoperata per l'una e per l'altra. Con esse il Sebastiani si dimostra eccellente artista, mentre non si può dire lo stesso di chi eseguì le statuette della *Fede* e della *Speranza,* affidate forse dal Vergelli a qualcuno degli altri aiuti meno esperti nel modello.

Il Fonte adunque, monumento ricchissimo e pregevolissimo, raccoglie l'opera concorde di valenti artisti; e se esso nell'insieme appare un po' troppo pesante e la linea sembra quasi smarrirsi nella esuberante ricchezza dei particolari, è pur vero che le statue, i bassorilievi, i partiti decorativi, presi a sè, costituiscono altrettante opere d'arte e quadri mirabili per vita e per carattere.

Il Padre Diego Calcagni ci fa sapere nelle sue *Memorie* che nel 1602, in Recanati, in occasione del Capitolo generale de PP. Agostiniani, come offerta « Era portato da più huomini un Tabernaculo di bronzo, lavoro singolare, et opera di trè grandi Scultori: Tiburzio Verzelli, Sebastiano Sebastiani, e Gio. Battista Vitali, valuta di 2000 scudi. Questo Tabernaculo di bronzo fù venduto dagli Agostiniani, e del prezzo d'esso fù fatto il Tabernaculo di legno dorato che ora rimane ».

Nella stessa occasione la Compagnia del SS. Sacramento di S. Agostino offrì « un Lampadario di bronzo, opera egregia di Tiburtio Verzelli eccellente scultore di prezzo di trecento scudi ».

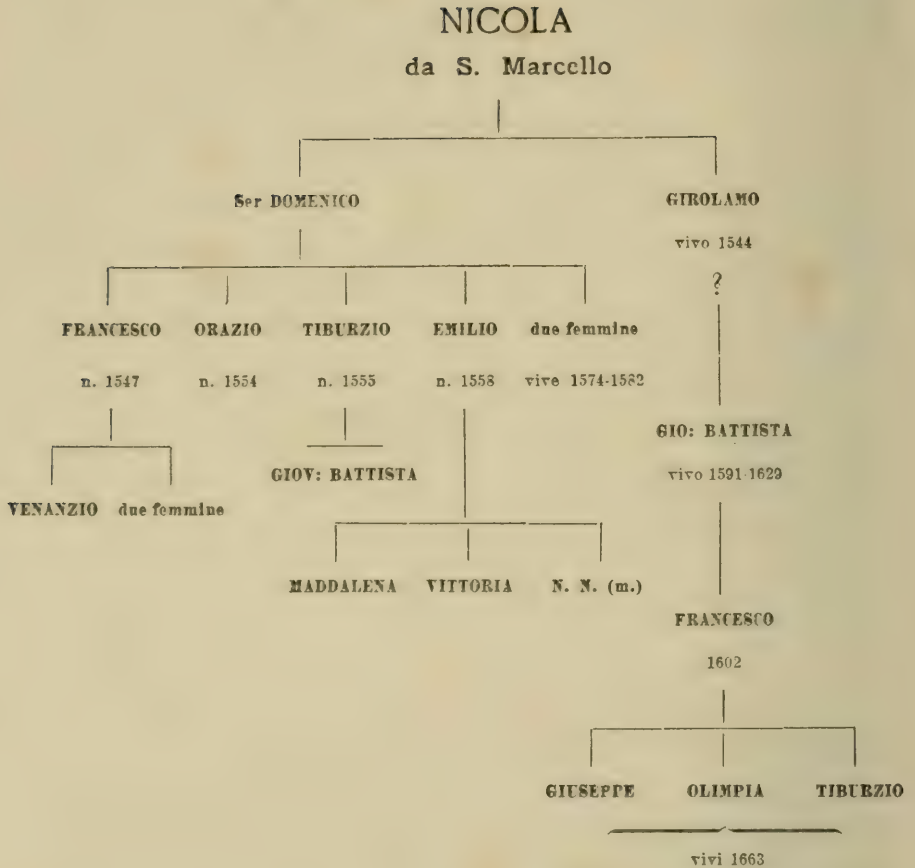
Probabilmente quest'opera s'identifica con il « Ciborio di bronzo » menzionato, forse erroneamente, altrove. (Pagg. 257, 313, 323 e 324, op. cit.)

Il 15 dicembre 1607, sentendosi ammalato, Tiburzio Vergelli faceva testamento lasciando erede universale l'unico figlio Giov. Battista (1). Il 7 aprile 1610 era già morto.

Mortogli il padre col quale aveva lavorato, G. Battista non continuò più di proposito nel getto, e finì per abbandonare l'arte del tutto. Così, lentamente, veniva a mancare chi poteva tenere più lungamente in vita la bella scuola.

---

(1) Il P. D. Calcagni, Amico Ricci, e il Casanostra (op. cit.) ci dicono che Tiburzio Vergelli fu padre di Giuseppe Vergelli, egregio anch'esso nel getto e architetto e pittore di fama. Ma nel testamento del Vergelli redatto il 18 dicembre 1607, e riportato integralmente dal Santoni nella sua breve monografia citata, risulta che Tiburzio Vergelli non ebbe che un figlio di nome G. Battista, e non viene nominato nessun Giuseppe, ma solamente due figlie del fratello Emilio, per nome Maddalena e Vittoria. Il Santoni crede che detto Giuseppe sia un discendente di un G. Battista figlio di Girolamo Vergelli fratello di Domenico di Ser Nicola, padre del nostro Tiburzio, il quale G. Battista dal 1591 ai 1620 esercitava la professione di notaio. Di Giuseppe Vergelli ci occuperemo in uno studio a parte.

## Albero genealogico della Famiglia VERGELLI (1)

(1) M. Santoni - Op. cit.

## CAPITOLO V.

# I FIGLI DI GIROLAMO LOMBARDI E LA PORTA MAGGIORE DELLA BASILICA DI LORETO

Girolamo Lombardi aveva avuto parecchi figli: Antonio, Pietro, Domenico, Aurelio, Paolo, Caterina e Giacomo. Antonio Pietro e Paolo si diedero alla scoltura, e Pietro studiò anche pittura col Pomarancio.

La data di nascita di Antonio non ci è nota. Dai registri di Recanati risulta (evidentemente per errore di scrittura) che Pietro e Domenico sono nati, l'uno il 1 novembre, l'altro il 28 ottobre 1566. Paolo nacque il 18 ottobre 1571.

Nel 1583, Antonio lavorò col padre nella statua della Vergine col Bambino posta nella nicchia sopra la porta maggiore della Basilica. Il 28 febbraio 1590 il Governatore di S. Casa Andrea Bentivoglio allogava col medesimo istrumento al Vergelli, al Calcagni e ad Antonio Lombardi le tre porte della Basilica. A quest'ultimo toccava quella di mezzo, la più grande di tutte; agli altri due quelle laterali (1).

Quantunque nel contratto di allogazione apparisca il solo Antonio Lombardi, è certo tuttavia che egli doveva aver come aiuti i suoi fratelli Pietro e Paolo.

Nei primi del mese di settembre del 1597, dopo sette anni

(1) Amico Ricci, op. cit. Vol. II pag. 51, narra che Girolamo Lombardi avrebbe voluto dar mano alla porta grande ma « o perchè stanco di sue fatiche, o volesse dar a conoscere che la sua virtù era anche trasfusa nei suoi figliuoli » volle che essi facessero tal opera sotto la sua direzione. — La notizia non è esatta. La porta fu allogata ad Antonio, figlio di Girolamo nel 1590, quando questi era già morto. Lo stesso autore continua dicendo che dopo tale porta, « Girolamo condusse in metallo quella statua di Nostra Donna che si collocò nella nicchia sopra la porta maggiore della facciata della Chiesa ». Ma neppure questo è vero. La porta non era finita ancor del tutto nel 1610, mentre la statua cui allude lo scrittore marchigiano era già stata fatta fin dal 1583.

che i Lombardi attendevano al lavoro della porta, moriva Alessandro Botani che nell' istrumento di allogazione figurava come mallevadore dei Lombardi. Giovanni Girolamo figlio ed erede del Botani, dapprima non volle prendere su di sè la responsabilità alla quale il padre si era sobbarcato; onde parve che il lavoro dovesse sospendersi. Ma finalmente avendo assunta la malleveria paterna, il lavoro veniva ripreso con alacrità (1) e i fratelli Lombardi ricevevano in acconto 400 fiorini. Allora presero come socio nel lavoro anche Giacomo, benchè non fosse « della professione ». Ma sorti dissensi fra loro, per ragioni non ben note, (sembra che Antonio badasse troppo ai suoi interessi con danno dei fratelli), vennero alla divisione dei beni paterni e anche del lavoro. Ed il 17 luglio 1599 (2) per pubblico istrumento stabilivano: *a*) che il denaro preso in acconto fino allora, da chiunque fosse stato ricevuto, era stato ben preso; *b*) che Antonio a tutte sue spese doveva lavorare o far lavorare la parte della porta « *nella quale v'è l'Istoria della Creazione d' Eva, l' Istoria quando fu cacciata dal Paradiso, e l'Istoria della morte di Abelle* »; gli altri fratelli dovevano lavorare l' altra parte « *nella quale vi è l' Istoria quando Adamo ed Eva mangiarono il pomo Vietato, e l' Istoria della faticazione loro, e nell' altra la fuga di Caim;* » ma si faceva l' obbligo ad Antonio di lavorare per un mese in detta opera insieme ai suoi due uomini, senza mercede alcuna; *c*) che il guadagno sarebbe stato diviso in due parti uguali; una sarebbe toccata ad Antonio, l'altra a Pietro, Paolo e Giacomo, collettivamente. Di più Antonio, a opera compiuta, avrebbe dovuto dare a Giacomo « *che non era della professione, quella recognizione* » che Monsignore Governatore avrebbe creduto conveniente.

Dal documento non si riesce a capire a qual punto fosse il lavoro; quali parti fossero già finite in cera e quali gettate in bronzo.

I Ministri di S. Casa, in seguito alle premure loro fatte dal Cardinal Protettore, insistevano presso gli artisti perchè la porta fosse quanto prima condotta a termine. Ed i Lombardi, il 13 luglio 1604 (3) si obbligavano (sotto pena di tremila scudi da

---

(1) Archivio della S. Casa. — Rogito di Ser Bernardino Pontano.

(2) Archivio della S. Casa. — Busta degli Autografi.

(3) Archivio della S. Casa. — Vol. 21 Instrum. Almae Domus, Annor: 1604-1609, pagg. 12-13.

sottrarsi dal prezzo di stima di essa porta) di darla compiuta in Recanati per la fine del mese di agosto del prossimo anno 1605. S'obbligavano ancora di aver trovato per il mese di agosto pros. vent. « *6 homeni della professione acciò rinettino, limino, cesellino detta porta* ». Ma il tempo fissato trascorse senza che la porta fosse consegnata.

Antonio sul quale, nonostante la divisione del lavoro, pesava la responsabilità dell' esecuzione, addolorato e indispettito che l'opera non andasse avanti perchè i fratelli non gli ubbidivano, se ne lamentò per lettera col Cardinal Gallo (1). Il Cardinale intervenne per mezzo del Governatore di Loreto, e le cose parvero un po' appianate. Ma poco appresso moriva uno dei fratelli: Pietro (2). Dopo la morte di Pietro, il lavoro fu continuato da Antonio aiutato « *dal suo lavorante Giov. Battista* » da una parte, e dall' altra da Paolo e Giacomo che in luogo del defunto Pietro si eran preso « un compagno ». – Il 14 aprile 1610, lo scultore Cristoforo Stati da Bracciano, mandato dal Card. Antonio M. Gallo, veniva da Roma a Loreto per stimare, insieme con Sebastiano Sebastiani, il Fonte Battesimale di Tiburzio Vergelli. Approfittando dell' occasione gli *eredi di Antonio Lombardi* (3) (essendo questi già morto) e i fratelli di lui, Paolo e Giacomo, fecero stimare anche la porta. I due periti, « *avendo misurato, veduto e considerato molti giorni e misurato con molta diligenza sì la*

---

(1) Archivio della S. Casa. Busta degli Autografi.

(2) Archivio della S. Casa — Dal libro Mastro $D^3$ pag. 19 si ricava questa partita:

21 Febbraio 1607 — Scudi venti pagati al S. Antonio Lombardi . . sc. 20
» » » Scudi 20 pagati a Pietro Paolo e Jacomo . . sc. 20
13 Marzo 1607 — Scudi 50 ai Sigg. Lombardi tutti assieme . . . sc. 50
19 Aprile 1607 — Scudi 20 a Paolo Jacomo de Lombardi . . . . sc. 20

e così di seguito senza che il nome di Pietro apparisca più insieme a quello di Paolo e Jacomo; anzi al suo posto vien nominato « un compagno » che Paolo e Jacomo s'eran presi per aiuto nel lavoro in luogo di Pietro. — Pietro adunque era già morto; e considerato che il 21 febbraio 1607 viene nominato per l' ultima volta nei registri di S. Casa, ed il 13 marzo dello stesso anno i *fratelli Lombardi tutti assieme* (cosa mai avvenuta nè prima nè dopo la divisione del lavoro della porta) prendono 50 scudi da Santa Casa, è ovvio credere che tal denaro dovè servire per i funerali di Pietro o per le spese a cui i suoi fratelli andarono incontro in tal dolorosa circostanza. — Secondo questi dati, Pietro sarebbe morto nel marzo del 1607.

(3) Archivio della S. Casa — Dopo il 4 giugno 1608 (Libro Mastro $D^3$ pag. 19) il nome di Antonio non s' incontra più nei registri di S. Casa. La data della sua morte va posta tra il 4 giugno 1608 e il 14 aprile 1610.

*Porta come il Battesimo...... di comune consenso stimarono il prezzo della fattura di detta Porta scudi quattordici mila di paoli X per scudo, dichiarando che le spese fatte per cera, trementina, materia infusa nel metallo e ferramenti andati in detta porta, fossero a conto di S. Casa..... con patto e condizione che detti Lombardi fratelli, debbano fra il termine di otto mesi haver finita detta porta di quanto ci manca, cioè tre arme rifare, una Historia Minore, riportare tre teste et unirla et tassellarla là dove fa di bisogno, con obbligo che non avendola finita tra il termine delli otto mesi prossimi da cominciarsi questo presente giorno et finire come segue, s' intendano incorsi nella pena che arbitrerà sua Signoria Ill.ma »* - (1) Paolo e Giacomo continuarono il lavoro, ed al quattordici ottobre del medesimo anno essi « exceptuata quadam Historia » l' avevano compiuto, ma non certo con molta soddisfazione del Governatore d' allora, Tiberio Petroni; il quale non volle esonerare i due fratelli dall' obbligo di terminarlo definitivamente, come essi avevano chiesto (2). Ma finalmente nel principio del 1611, dopo venti anni la porta era finita e inaugurata.

A chi ora la osservi, essa si mostra di imponente bellezza. I quattordici quadri che la compongono, dodici istoriati, due con i nomi di Sisto V e di Paolo V sormontati dai rispettivi stemmi, (fig. 49) sono fasciati da un elegantissimo ornato a forte rilievo di volute d'acanto entro le quali si contorcono, folleggiano centauri e figure umane nei più bizzarri atteggiamenti, e s'insinuano animali fantastici, innumerevoli. D'in fra i meati del medesimo ornato, entro cartelle a cartocci, Profeti e Sibille, quali in atto di chi scorga lontano o s'indugi a interrogare gli eventi, quali con lo sguardo pensoso rivolto a terra, sporgono in fuori le loro teste caratteristiche (3). La narrazione biblica incomincia con la « *Creazione di Eva* » e segue col « *Peccato originale* » la « *Cacciata dal Paradiso* » il « *Lavoro di Adamo ed Eva* » la « *Uccisione di Abele* » e la « *Fuga di Caino* ».

Come commento a ciascuno di questi episodi biblici e come illustrazione della forza spirituale e della missione della Chiesa

(1-2) Archivio della S. Casa — Vol. 22. Instrum: Almae Domus; pag. 9 e 34.

(3) V' ha chi crede che molte delle testine dei Profeti siano ritratti dei Lombardi.

nel mondo, in altrettanti piccoli quadri, seguono, nell'ordine tenuto precedentemente: « *Il Padre Eterno che benedice in Adamo l'uman genere* » – « *La Chiesa insidiata in vano dall'eresia* » – « *La Chiesa che ai re e ai popoli indica la via che conduca al Paradiso.* » – « *La Chiesa che accoglie e premia l'Innocenza* » e da ultimo « *La Chiesa che scaccia il vizio* ».

Nella concezione, composizione e distribuzione di quadri, la porta rivela una mente unica, geniale. Il disegno ne fu presentato da Antonio Lombardi, il maggiore dei figli di Girolamo, ma non fu eseguita da lui solo. E la collaborazione si scorge nei diversi stili che ci presentano le varie storie, nella differente perfezione di lavoro di esse e nel diverso sentimento d'arte. Ed è naturale che ciò avvenisse, perchè, se ognuno doveva seguire il disegno originale, non tutti i fratelli di Antonio avevano la stessa perizia nel modellare. E di fatto, facendoci ad esaminare quadro per quadro, la diversità di temperamento artistico e di abilità tecnica si fanno evidenti. Nella « *Creazione di Eva* » (fig. 50) il Padre Eterno stringe nella sinistra le mani di Eva mentre con la destra la benedice. La lunga veste aderisce alle membra, disponendosi in pieghe oblique parallele, un po' dure; il manto svolazza dietro le spalle come agitato dal vento. La testa ha poco movimento, l'occhio è profondamente incavato nell'orbita e le ciocche di capelli gli discendono sulle spalle, serpeggianti, a guisa di fiamme. Eva non è troppo elegantemente modellata; la sua faccia non bella ha poca espressione e i capelli hanno la durezza di fili metallici e sono disposti in modo troppo convenzionale. Forse meglio riuscita è la figura di Adamo dormente.

Nel quadro successivo (fig. 51) rappresentante il « *Peccato originale* » troviamo assai più vita. Adamo ed Eva hanno membra meglio proporzionate, più eleganti, più piene. Eva è rivolta verso Adamo e questi come un « Mercurio in riposo » e con la faccia pensosa che i folti ed inanellati capelli ricoprono d'ombra, accoglie dalla mano della compagna il frutto proibito. Per l'eleganza, pel sentimento che anima le due figure, questo quadro si può considerare fra i migliori. Lo stesso sentimento del nudo, la stessa eleganza e morbidezza di linee, la stessa vivacità di movimenti ritroviamo nella « *Cacciata dal Paradiso Terrestre* » (fig. 52). L'Angelo che brandendo la spada fiammeggiante tiene aperte le grandi ali vibranti e spinge con la sinistra mano

Eva che si ricopre con le braccia il seno, dolente e vergognosa, è la figura più viva e più segnalata del gruppo. Su l'« *Adamo ed Eva al lavoro* » (fig. 53) sembra diffuso un senso di mestizia. Pare che dopo la cacciata dal Paradiso i nostri progenitori sentano il peso della pena e la nostalgia del luogo beato. Eva seduta su di un greppo, mesta, con in mano la rocca ed il fuso, fila. Adamo, pensoso e triste, rompe con la zappa la terra infeconda. La scena ha un sapore schiettamente campagnuolo e si potrebbe credere ispirata da un quadretto di genere. La vita che anima le due figure fa ricordare l'artista che modellò i due quadri precedenti; ma qui le forme sono più agili, più snelle.

Diversa mano e diverso temperamento artistico dimostrano i quadri seguenti: « *L'Uccisione di Abele* » e « *La Fuga di Caino* ». Nell'*Uccisione di Abele* (fig. 54), Caino, coperto da breve tunica, piantato saldamente su le robuste gambe, spirante odio dalla faccia truce, alza con forza la nodosa clava come un Ercole antico: Abele, disteso nudo per terra, piangente, mal si difende dalla infrenabile violenza del fratello. Il bassorilievo (molto danneggiato e consumato pel continuo sfregamento delle vesti dei pellegrini e dei fedeli) ha perduto gran parte della sua bellezza, sì che il pianto di Abele sembra ora una brutta smorfia. Ma da tutto il quadro spira tuttavia la forza e la drammaticità che l'artista ha saputo imprimervi. Gli stessi caratteri stilistici, lo stesso modo di modellare la testa, le estremità, e di trattare le pieghe riscontriamo nella « *Fuga di Caino* » (fig. 55) nella quale la figura del Padre Eterno rivela la mano dell'artista che modellò il primo quadro in alto. Anche i sei bassorilievi più piccoli, intercalati a questi, non sono tutti dello stesso valore; anzi qualcuno è assai scadente. A quale dei fratelli appartengano le storie migliori non si può affermare con certezza; ma è assai ragionevole attribuirle ad Antonio, come al più esperto, perchè a lui era affidata l'esecuzione della porta. Le imperfezioni che vi si riscontrano, immancabili del resto in opere di lunga lena, si perdono nel magnifico insieme. E gli artisti recanatesi dimostrano in quest'opera somma abilità tecnica, grandiosità di stile e ottimo buon gusto.

Non è facile dire da quale altra opera essa porta possa direttamente derivare. Se trae l'ispirazione dalle celebri porte del Ghiberti, nessuno tuttavia potrebbe porla a riscontro con quelle, tanto diverse per sentimento e per stile; e neppure con le altre del Duomo di Pisa, eseguite dagli scolari del Giambologna sulla

fine del Cinquecento. La porta dei Lombardi, per la grandiosità dei quadri principali nei quali dominano due o tre figure solamente modellate quasi a tutto rilievo, non trova facile riscontro in opere simili dell'arte nostra.

Dinanzi ad essa tornano a mente i bassorilievi di Jacopo della Quercia nel portale del San Petronio di Bologna. Essi rappresentano i medesimi soggetti trattati dai Lombardi (figg. 56-59). E questi hanno con quelli tanti punti di contatto e tanta somiglianza di atteggiamenti, che è assai difficile supporre che gli artisti recanatesi non li abbiamo conosciuti. Non sappiamo se i figli di Girolamo Lombardi siano mai stati a Bologna e abbiano visto i bassorilievi del Della Quercia; ma esclusa anche la visione diretta potevano averne avuto o conosciuto modelli e disegni ai quali poterono ispirarsi. Certo, i bassorilievi del San Petronio hanno un sentimento d'arte, d'espressione e una tal rude forza che non riscontriamo uguali, nè sempre in quelli di Loreto. Tuttavia la ispirazione di questi da quelli non parrebbe potersi mettere in dubbio.

Ammessa tale derivazione artistica, a noi resta ad esaminare la ragione che determinò i fratelli Lombardi a trattare quei tali soggetti e in quelle proporzioni. Ad Antonio Lombardi, ad Antonio Calcagni e a Tiburzio Vergelli, autori delle tre porte di bronzo della Basilica Loretana, furono certamente imposti i soggetti da rappresentare in ciascuna di esse, e nel tradurli in forma d'arte il Lombardi e i suoi fratelli poterono, per la loro porta, trarre profitto dai bassorilievi del grande artista che prima di loro aveva trattato gli stessi soggetti per la decorazione del portale del San Petronio di Bologna. Ma, a nostro avviso, l'insegnamento religioso che si volle rappresentare nell'opera coordinata delle tre porte della Basilica Loretana, fu quello che principalmente contribuì alla distribuzione delle parti di esse e alla rappresentazione di quelle storie e in quelle dimensioni nella porta centrale. In altre importanti opere, compiute da artisti della Scuola Recanatese, come ad esempio la pala dell'altare della Pietà e il Fonte battesimale di Loreto, è chiaro ed evidente il concetto teologico che le informa. Lo stesso doveva essere per le porte istoriate.

A persuadercene basta ricordare che la Basilica loretana racchiude e custodisce la Santa Casa ove è tradizione che s'incarnasse il Redentore. Il peccato originale e la redenzione sono i

due dogmi sui quàli si fondano la fede e la vita cristiana; rappresentano, secondo le Scritture, i cardini sui quali si svolgono gli avvenimenti, sia dell' Antico, che del Nuovo Testamento. È il concetto che con tanta genialità e potenza d'arte Michelangelo Buonarroti ha svolto nella Sistina, il concetto al quale in parte accenna anche il Maccari nella decorazione del tamburo della cupola della Basilica loretana. Ai fedeli e ai pellegrini accorrenti da ogni parte del mondo cattolico a venerare la Santa Casa, prima di metter piede nella Basilica che la custodisce, proprio in sul limitare si vollero ricordare i fatti e gli insegnamenti religiosi che hanno intimo collegamento col mistero di cui la piccola e oscura casetta nazarena è stata testimone. Perciò sulla porta maggiore si scolpirono ad altissimo rilievo, si narrarono con brevità e chiarezza le storie della creazione dell'uomo, del peccato originale, dell'odio e della morte, tristi e dolorose conseguenze di esso, avendo tutto ciò strettissimo legame col mistero dell'Incarnazione, che è mistero di amore e di redenzione.

E nelle porte laterali che con la centrale si compiono e da essa prendono lo spunto alla narrazione, in magnifica sintesi furon espressi i fatti più salienti del Vecchio e del Nuovo Testamento; i quali ricollegando l'Incarnazione, che è il punto culminante, con le tradizioni dell'Antica Legge, esprimono la continuità dell'opera divina, documentano la verità della parola dei Profeti, affermano ciò che le Sibille pagane inconsapevolmente avevano predetto della Vergine privilegiata e del Divino Nascituro. Così, mentre intorno alla Santa Casa è scolpita nel marmo l'epopea della Vergine Madre, nella quale viene esaltato il Cristo Redentore *presente fra gli uomini;* di fuori, il bruno vigore del bronzo raffigura e canta il Cristo nell'*aspettazione delle genti.* E gli artisti recanatesi non si mostrarono inferiori all'altissimo concetto.

Con quest'opera monumentale i figli di Girolamo chiusero la loro attività artistica. Dopo il compimento di essa Giacomo non attese più al getto e nel 1614 era notaio sindaco della città di Recanati. Paolo invece, nel 1621, lavorava insieme con Giov. Battista Massioni (1), altro artista recanatese, intorno ad alcune

---

(1) Di Giov. Andrea Massioni non abbiamo altre notizie. Era anch'esso recanatese come appare da un istrumento rogato da Orazio Antici in Recanati il 27 luglio 1594 fra

opere di bronzo come « *Sante Case, aquile, draghi, imprese, stelle, rose* » che il Governatore di Loreto, Ottavio Orsini, romano, aveva loro commesso per adornarne le credenze dell' archivio della Santa Casa. Il 6 aprile 1622 questi lavori erano finiti, « *messi in opera* », e gli artisti ne ricevevano in compenso 157 scudi (1).

Nell' archivio di Santa Casa queste decorazioni di bronzo ora non si vedono più. Ma a Roma nella Collezione Sangiorgi (2) si conserva una placca di bronzo rappresentante la Traslazione della Santa Casa. (Fig. 60).

Questa placca è certamente una delle « *12 Sante Case* » gettate da Paolo Lombardi e dal Massioni e le grappe che ancora vi si vedono dimostrano l' uffizio al quale era destinata. La targa è bella e mostra la Vergine con la corona in capo secondo l' iconografia tradizionale e seduta sul tetto della piccola casa sorretta da tre teste alate di serafini.

Un' altra opera e di assai maggiore importanza era stata commessa a Paolo Lombardi: il Fonte Battesimale per la Chiesa di San Giovanni di Osimo, che egli doveva gettare in bronzo pel prezzo di scudi 1550. In sua vece, secondo i documenti che esporremo più innanzi esso fu eseguito dai fratelli Tarquinio e Pietro Paolo Jacometti, perchè il Lombardi per ragioni non ben note, non potè assolvere l' incarico. Sembra che la ragione principale del non averlo potuto eseguire siano state le sue condizioni economiche in quanto non gli permisero di tirare innanzi l'opera incominciata, e le cui spese non potè sostenere neppure col denaro che il committente gli aveva anticipato.

Paolo Lombardi viveva ancora nel 1629, come si ricava da un istrumento del 13 agosto 1629, rogato in Recanati da Amadio Bonamici tra Giov. Battista Vergelli e i Confalonieri. Dopo, non ne abbiamo più notizie. Così, quasi oscuramente si spegneva un figlio di quel Lombardi che insieme a frate Aurelio e a Ludovico aveva portato nelle Marche a Recanati e a Loreto così fiorente vita dell' arte.

Da Amico Ricci sappiamo che Paolo ebbe un figlio chiamato Aurelio, anch' esso scultore. « Nel piedistallo di un busto di

---

Tiburzio Vergelli e Marco de Monaldi, nel quale istrumento un Giacomo Massioni (forse il padre dell' artista) garantiva pel Monaldi il Vergelli.

(1) Arch. della S. Casa — Vol. 23. Istrumenti o Protocolli, pag. 170.

(2) A. Colasanti — Loreto — Istituto d' Arti Grafiche — Bergamo, pag. 56.

bronzo – così il Ricci – figurante il Pontefice Sisto V che rimaneva presso un certo Gioacchino Bartolucci, ottonaio pesarese, il signor Gaetano Giordani di Bologna, lesse: Aurelius filius Pauli de Lombardis (1). Quest'epigrafe parimenti vedesi in qualche altra opera ».

Ma all'infuori delle notizie riportate noi non possiamo aggiungere altro, essendo riuscite vane la ricerche fatte per rintracciare le opere ricordate.

Di un altro figlio di Paolo si ha notizia. Era chiamato Francesco ed era di Reggimento a Recanati nel 1669.

Anche Antonio ebbe un figlio di nome Francesco, e questi, nel 1659 s'era fatto rinnovare il privilegio di cittadinanza.

---

(1) A. Ricci, op. cit. Vol. II. pag. 75 in nota.

## CAPITOLO VI.

# SEBASTIANO SEBASTIANI - GIOV. BATTISTA VITALI MICHELANGELO CALCAGNI

**Sebastiano Sebastiani** è come il Vergelli oriundo di Camerino. Cesare suo padre, soprannominato Cesaretto, era venuto a Recanati verso il 1550 (1), e come sentiva vocazione al disegno, così entrò nella bottega dei Lombardi. Ma non vi restò molto, chè, datosi ad altri negozi, abbandonò l'arte e avendo comperata una casa a Recanati ivi raccolse la sua famiglia. Il figlio Sebastiano, ereditando dal padre l' amore all' arte, s' educò anch' esso sotto il magistero de' Lombardi, e primo di sua famiglia prese per cognome *Sebastiani,* forse per rispetto al nonno di cui egli aveva rinnovato il nome (2).

Fece nell' arte grandi e rapidi progressi tanto da guadagnarsi la stima affettuosa degli artisti recanatesi con molti dei quali ebbe occasione di lavorare; e riuscì a fare onorato il suo nome oltre i confini delle Marche.

Morto Antonio Calcagni e rimasta incompiuta la porta sud della Basilica, Pirro Buonamici, a nome della vedova e degli eredi Calcagni, affidava a Tarquinio Jacometti e a Sebastiano Sebastiani il compimento di essa; e, come vedemmo, il lavoro riuscì perfettamente. A tal opera il Sebastiani col Jacometti attese assiduamente dal 1593 al 1600 anno in cui fu solennemente inaugurata.

Nello stesso anno (1600) veniva allogato a Tiburzio Vergelli il Fonte battesimale di Loreto, ed il Cardinal Gallo da Roma scriveva che nell' istrumento di allogazione fosse dato al Vergelli per compagno il Sebastiani, perchè così il Fonte sarebbe stato

(1) G. F. Angelita — Notizie delle famiglie recanatesi.

(2) Angelita (op. cit.) — Casanostra, Strenna recanatese per l' anno 1873.

più speditamente compiuto. Nell' illustrare quest' opera monumentale abbiamo detto qual parte vi abbia avuto il Sebastiani.

Oltre che dai lavori accennati, la valentia del Sebastiani nell' arte del getto e la stima che di lui avevano i contemporanei vengono dimostrate dal fatto che egli era spessissimo chiamato a giudicare e stimare le opere degli artisti recanatesi. Quando fra gli eredi di Antonio Calcagni e i Massucci eredi di Barbara Massilla, sorse la lite riguardo ai bronzi della Cappella della Pietà, il Sebastiani con Paolo Lombardi fu scelto dal Pomarancio, a ciò incaricato dalla S. Sede, per stimare tali bronzi.

Nell' aprile del 1610 insieme con lo scultore Cristoforo Stati da Bracciano, mandato da Roma dal Cardinal Gallo, stimò la grande porta di bronzo fatta dai fratelli Lombardi e il Fonte battesimale del Vergelli, stendendo di suo pugno l' atto di stima.

Fra le opere notevoli del Sebastiani è la statua in bronzo di Papa Paolo V, più nota sotto il nome di S. Gaudenzio, esistente nella piazza della città di Rimini. La maggior parte degli scrittori che la ricordano, l' attribuiscono a Niccolò Cordieri, detto il Franzosino, discepolo di Michelangelo Buonarroti. Al contrario, la statua fu dal Cordieri solamente incominciata nel modello, ed essendo egli morto prima che questo fosse compiuto, fu tirata innanzi dal Sebastiani. Un riminese, Raffaele Adimari, che ebbe molta parte nell' effettuazione di quest' opera, nel suo « *Sito Riminese* » ne racconta le vicende (1).

Egli narra che il Consiglio Comunale di Rimini per mostrare la gratitudine della città verso Casa Borghese, deliberò di erigere a Papa Paolo V (Camillo Borghese) una statua di marmo. Ma desiderando i più che si facesse di materia più nobile, ossia di bronzo, egli per soddisfare « al desiderio universale (sono sue parole) scrisse a Recanati al mag. Signor Gio. Battista Vitale, persona di grande ingegno e di buonissima pratica in simile arte » e al Cardinal Gallo, Protettore di Loreto, perchè anch' egli mettesse i suoi buoni uffizi presso gli artisti a favore di Rimini. Il 2 novembre 1610 egli riceveva con grande soddisfazione « un bellissimo disegno di quattordeci palmi romani per istruttione doveva essere la statua (sic) il quale disegno era ornato di un bellissimo piedistallo con assai buone conditioni ».

---

(1) Raffaele Adimari — Sito Riminese — Brescia 1616, libro II°, pag. 82 e segg.

Avendo mostrato tutto ciò al Consiglio, questo, il 20 novembre dello stesso anno, deliberava di fare la statua di bronzo. Ma, quando se ne chiese l'autorizzazione alla S. Sede, invece che agli artisti recanatesi « per ordine dell'illustrissimi Sigg. Patroni di Roma (è sempre l'Adimari che scrive) fu dato l'assonto di tal negotio al Sig. Niccolò Franzosino statuario di nostro Signore *il quale cominciò l'opera e la ridusse anche a buon termine quanto però al modello, chiamando in suo aiuto et compagnia il Sig. Bastiano Sebastiani da Recanati* ».

Che il Sebastiani si recasse veramente a Roma per lavorare intorno alla statua di Paolo V, ne abbiamo la conferma dal manoscritto, più volte citato, contenente le memorie della famiglia Calcagni. In esso si dice, senza precisare in qual mese, ma sempre entro l'anno 1611, che Sebastiano Sebastiani partì per Roma con Michelangelo Calcagni, insieme al quale più tardi « prese acconto duecento scudi che servirono per fare la statua di Paolo V ».

Coloro che l'attribuiscono a Niccolò Cordieri si basano sul fatto che il Consiglio di Rimini, nella seduta del 6 agosto 1611, deliberava allogare la statua all'artista romano. Ma ciò conferma quel che già disse l'Adimari, cioè che non ostante le trattative corse fra il Consiglio comunale e gli artisti recanatesi, per volere dei *Patroni di Roma fu dato l'assonto di tal negozio al Franzosino,* e la deliberazione consigliare non venne a far altro che ad approvare il volere della Santa Sede.

Il Cordieri poco appresso, nel 25 novembre 1612, (1) e dopo lunga malattia, moriva lasciando incompiuto il modello. « Per la sua morte - continua l'Adimari - restò l'opera *totalmente* da finirsi dal suddetto Signor Bastiano..... dal quale a man destra della sedia è stata rifatta un'istoria di mezzo rilievo, bellissima da vedersi ». Il 4 agosto 1613 la statua era compiuta e l'Adimari stesso ebbe l'incarico di andare a prenderla a Recanati, presso lo scultore. Ed egli « *vedendo i tempi buoni..... molto a proposito l'imbarcò al Porto di Recanati ed arrivò al Porto di Rimini felicemente il giorno di S. Rocco con grande allegrezza della città* ».

Se la statua fu gettata a Recanati, come afferma l'Adimari e con lui gli storici recanatesi e il manoscritto citato, bisogna

(1) Giovanni Baglione — Vite de' pittori, scultori, architetti, intagliatori, dal 1572 a 1642. — Napoli 1740.

ammettere che lo scrittore riminese, parlando della parte avuta dal Cordieri nel lavoro della detta opera, volesse alludere al modello in piccolo; del quale molto probabilmente il Sebastiani dovè servirsi per ridurre la statua nelle proporzioni attuali, completandola con l'aggiungervi i bassorilievi tanto ammirati.

La statua fu inaugurata il 22 giugno 1614 dinanzi a grande moltitudine di popolo accorso dalla Città e dai paesi vicini, fra il suono di campane, di trombe e di tamburi, presente il Cardinal Domenico Rivarola Legato della Provincia, e fra le salve delle soldatesche schierate sulla piazza, che alla fine diedero spettacolo di esercitazioni militari.

Il Pontefice (fig. 61) è seduto, in abiti pontificali. La sedia è ornata di bellissimi bassorilievi, e le aquile e i draghi dello stemma gentilizio di Casa Borghese ne formano i braccioli. Tutta la statua è trattata con larghezza di stile; la faccia è molto espressiva ed ha la bellezza di un ritratto.

Nel movimento, nella vivacità d'espressione che anima la statua si sente la forza michelangiolesca. Anche quest'opera sarebbe andata distrutta, se il Comune non avesse provveduto, al tempo dei moti repubblicani suscitati dell'invasione francese, a mutarla in San Gaudenzio Vescovo, protettore della città di Rimini, ponendole nella mano sinistra il pastorale, trasformando in mitra il triregno e cancellando l'antica per incidervi la nuova iscrizione (1).

Quasi contemporaneamente alla statua di Paolo V il Sebastiani modellava in cartapesta per la città di Fermo la statua della « Madonna del Pianto » che ancor oggi si venera nella Chiesa omonima di quella città (2). È alta m. 1, 37 ed è rappre-

---

(1) La iscrizione antica era la seguente: « *Paulo Quinto Burghesio — Pontifici Maximo — S. P. Q. Arimin: — benefactori P. — MDCXIV* ». Questa epigrafe è stata cancellata nel febbraio del 1797 durante la reggenza della Repubblica Cisalpina, nel qual tempo la Municipalità riminese per conservarla prese il partito di sostituirla con la presente: « *S. Gaudenzio Protettore* » — *Guida storico artistica di Rimini* — Nuova ediz. di Luigi e Carlo Tonini — e — *Rimini dal 1500 al 1800* — Vol. VI della storia civile e sacra riminese — in proseguimento all'opera del Commendator Luigi Tonini — Compilazione del figlio Carlo — Rimini 1887 — pag. 423.

(2) « 1613 — più la compagnia deve dare scudi cinquantacinque, quali sono per più et diverse robbe tolte per fare la Madonna et pagati per l'officiature di messe,

sentata seduta su un piccolo sgabello di legno (fig. 62). Come opera d' arte presenta i caratteri di quella scuola che invaghita dell' imitazione del gran Michelangelo, era tratta ad esagerare le forme e ad ostentare, forse più che non si convenisse, lo studio del nudo. Questa tendenza già la notammo nel « Paolo V » di Rimini ed anche in quelle graziose statuine che ornano il Battistero del Vergelli in Loreto. Nel secolo di Michelangelo il fascino dell'arte sua si respirava quasi nell'aria. Nessuna meraviglia quindi se anche fra gli artisti della remota e solitaria Recanati giunse il soffio animatore dell'altissimo ingegno. Ma essi, pur cedendo, nella parte decorativa specialmente, al nuovo sentimento e indirizzo d' arte, non abbandonarono la bella tradizione classica e non giunsero mai alle esagerazioni dei Barocchi.

Con la « Madonna del Pianto » e il « Paolo V » di Rimini va ricordata la statua della « Madonna di S. Giovanni » ora nella Cattedrale di Ripatransone (fig. 63). Questa statua, di cartapesta come la « Madonna del Pianto », è bene conservata. La Vergine seduta sul tetto della Casa Nazzarena - tutto l' insieme dell' opera ricorda la Traslazione della S. Casa di Loreto - è di buona modellazione; ma per goderne meglio la bellezza bisognerebbe liberarla degli ori e degli ex-voto che in gran parte la ricoprono; togliere al Bambino, ritto su le ginocchia materne e in atto di benedire, la veste di seta; e sopprimere la pesante raggiera aggiunta parecchio tempo dopo che la statua era uscita dalla bottega dello scultore.

L' atteggiamento, le particolarità del panneggio, il movimento delle estremità sono comuni nella statua di Rimini, nella Madonna del pianto, e in quella di Ripatransone; e dimostrano una maniera

---

compreso gli scudi trenta quali si sono dati a M. Pompeo Bagnolo *pittore* per conto della fattura della Madonna come distintamente si è visto — (Conti che si riferiscono agli anni 1612, 1613)

« Simone Villini da Fermo deve avere addì 14 giugno 1615 scudi sessanta, quali sono per il prezzo e valore di una figura della madonna del pianto, la quale si ritrova nella nostra compagnia fatta per mano di M. Bastiano Sebastiani di Recanati. . . sc. 60. . .

« Simone Villini deve avere addì detto scudi 10 baj. 96, quali sono per tanti spesi in servitio della nostra compagnia per far condurre la sopradetta madonna da Recanati a Fermo et colori dati per servitio di detta Madonna. . . sc. 10 e baj. 96 ».

(Partite tolte dal registro degli introiti e degli esiti della venerabile Confraternita del SS. Crocefisso di Saletto. Anni 1584-1656). — Da altre fonti poi si viene a sapere che la statua, già compiuta fin dal 1612, rimase per molto tempo nella bottega del Sebastiani.

di modellare abituale dell'artista e confermano che unica è l'origine delle tre opere ricordate. Così che anche per ragioni stilistiche il « S. Gaudenzio » o « Paolo V » di Rimini non appartiene ad altri che al Sebastiani.

Del quale non si conoscono altre opere, e dal 1620 in poi non abbiamo che scarse ed incerte notizie. Pare che continuasse a lavorare nel getto con i fratelli Jacometti, dei quali era cognato. Neppure sappiamo con precisione l'anno della morte.

Da alcune frasi della lettera che, in data 8 agosto 1626, Giov. Antonio Scaramuccia scriveva da Perugia per risposta a Pietro Paolo Jacometti (1), si può dedurre che il Sebastiani era morto in quell'anno, forse il mese innanzi. Le opere che ci rimangono, e che noi abbiamo ricordato, attestano quanto la fama goduta in vita da questo geniale artista era ben meritata; ed esse sono tali da rendere ancor oggi onorato il suo nome.

**Giovanni Battista Vitali.** – Un altro giovane assai valente fu il recanatese Giov. Battista Vitali. Attese con amore all'architettura e al disegno; ma quando Tiburzio Vergelli ebbe sposata una sorella di lui, allora si diede tutto alla scoltura. Lavorò infatti col cognato nella porta verso nord della basilica di Loreto, e dev'essergli stato di valido aiuto. Data la sua conoscenza dell'architettura gli si debbono attribuire le belle prospettive e tutti quei magnifici sfondi architettonici che si vedono negli specchi della porta del Vergelli, tutti quei bei portici ed eleganti edifici di purezza classica, che conservano, ancora nell'epoca in cui il barocco s'affannava alla ricerca di nuove forme, tutta la maestà e la schietta eleganza dei tempi migliori dell'architettura. Col Vergelli collaborò nel Fonte battesimale con stipendio pari a quello del Sebastiani, col quale, dopo avvenuta la morte del Camerinese, lavorò nelle opere eseguite per diverse città.

Abbiamo visto, parlando della statua di Paolo V di Rimini, come l'Adimari, incaricato dal Consiglio comunale, si rivolgesse al Vitali per avere un disegno e anche per sapere le condizioni per il getto della detta statua. Il Vitali mandò un disegno grande quanto doveva essere la statua, e, se poi egli non ebbe parte nel modello, aiutò tuttavia il Sebastiani nel getto.

Non abbiamo di lui nessun'opera individuale.

---

(1) Vedi nota a pag. 99.

A richiesta dell' incisore Alberto Ronco, che dava opera ad alcuni lavori per Giov. Francesco Angelita, storico recanatese, il Vitali fece il disegno, riportato poi in lastra di rame, della città di Recanati. Il Ronco, in quella incisione, nella dedica fattane al Sig. Pietro Antici il 15 luglio 1606, e posta in cima del suo lavoro, lasciò scritto: « Ho avuto dalla cortesia del Sig. Giov. Battista Vitali giovane molto sufficiente nell' arte del disegno e del getto il presente lavoro di sua mano ».

Il Vitali morì il 6 luglio 1640.

**Michelangelo Calcagni.** - Nacque da Antonio Calcagni e Laura Bonamici ai 24 dicembre 1581. Apprese dal padre il disegno che continuò a studiare anche dopo la morte di lui.

Essendo figlio maggiore dovette occuparsi ben presto degli interessi di famiglia. Quando nel 1600 gli scultori Ludovico del Duca, da Cefalù, e Antonio Susini, fiorentino, vennero a Loreto per stimare la porta del Calcagni fusa da Tarquinio Jacometti e Sebastiano Sebastiani, approfittò dell' occasione per fare valutare dagli stessi artisti i bronzi della cappella Massilla; e avendo trovato nelle scritture domestiche che il padre non era stato completamente pagato, chiese ad Antonio Massucci, figlio ed erede di Barbara Massilla che desse soddisfazione. Avendo questi rifiutato, Michelangelo gl'intimò lite, e, per riuscire meglio nel suo scopo, si recò a Roma per trattare la causa presso la Sacra Rota.

Durante la sua dimora in Roma, occupava tutto il tempo libero dagli affari nel ricopiare disegni e opere di valenti artisti con molti dei quali entrò in amichevoli rapporti. Dallo studio del disegno e dalle relazioni con essi artisti trasse grande giovamento all' arte sua.

A quarant' anni d' età si fece prete. Per le nuove occupazioni del suo ministero, non potè attendere all'arte con quella assiduità con cui vi aveva atteso da prima. Si diede in ispecial modo a modellare in cera ritratti coloriti al naturale; e tanto vi si segnalò che nessuno degli artisti recanatesi suoi contemporanei poterono stargli alla pari. E le dame e i gentiluomini della società recanatese d'allora ebbero da lui magnifici ritratti ora disgraziatamente distrutti o scomparsi.

Lavorò col Vergelli e coi suoi compagni nel Fonte battesimale di Loreto e mentre durava ancora la lite col Massucci, egli,

essendo di nuovo a Roma, fece per Monsignor Giuseppe Giusti un ritratto « di una sua donna amica » pel quale ebbe molte lodi. Dopo nove anni la lite finiva a favore di Michelangelo Calcagni che riceveva dal Massucci due pezzi di terra come resto del prezzo che restava a pagargli, secondo la stima fatta dai periti (1).

Gli eredi Vergelli ne pretesero una parte, adducendone come pretesto la collaborazione avuta dal Vergelli in tale opera. Ma Michelangelo, a' 30 gennaio 1613, andato a Roma, esibì le giustificazioni e le ricevute dello stesso Vergelli dei pagamenti fattigli dal Calcagni, e la lite non ebbe seguito.

Nel giugno del 1630, Buonfrancesco, suo fratello, prendeva in moglie Violante Lunari, figlia di Carlo e di Francesca Osi di Ravenna. La fama della bellezza della sposa era giunta fino a Messina ove Bernardino, altro fratello di Michelangelo, era ministro di Don Diego Zappata, Corriere Maggiore di S. C. M. nel Regno di Sicilia sposato a Donna Vittoria De' Tassis. Donna Vittoria, mandando ricchi doni alla sposa in occasione delle nozze, desiderò averne un ritratto. Michelangiolo ne fece uno in cera e lo colorì, ed essendo riuscito bellissimo fu di grandissima soddisfazione della Signora.

Un altro più piccolo restò in famiglia, ma era poco più che abbozzato, e di esso si servì il pittore Pierfrancesco Fanelli pel ritratto a olio della Violante conservato in Casa Calcagni. La perdita di tutte le sue opere ci vieta di dare dell' arte sua un giudizio qualsiasi.

Michelangelo Calcagni morì il 12 marzo 1667.

---

(1) Manoscritto di Casa Calcagni, più volte citato.

CAPITOLO VII.

# LE OPERE DI TARQUINIO E PIETRO PAOLO JACOMETTI

I fratelli Jacometti, di nobile famiglia recanatese, possono considerarsi come gli ultimi rappresentanti di quella scuola di artisti di cui abbiamo cercato d'illustrare l'attività. Dopo di essi nessun altro che sia degno di nota raccoglie la bella tradizione; e venuti a mancare i lavori di abbellimento della basilica e della città di Loreto, che avevan dato occasione al sorgere e al formarsi della *Scuola*, anche questa si venne spegnendo.

Tarquinio, nato nel 1570, studiò disegno e si applicò al getto sotto la guida dello zio Antonio Calcagni; e quando questi morì, sebbene ancora giovane era già in grado di condurre a termine, insieme al Sebastiani, la porta della Basilica da lui lasciata incompiuta. Aiutò il Vergelli ed il Sebastiani nel lavoro del Fonte battesimale di Loreto; e poichè il fratello Pietro Paolo si diede di proposito alla scoltura, si unì a lui e l'aiutò in tutte le opere.

Pietro Paolo, di dieci anni più giovane di Tarquinio, apprese anch'esso dallo zio Calcagni il disegno. Ma com'era di ingegno assai vivace, sentendo forte inclinazione alla pittura, a circa ventiquattro anni si recò a Roma e vi si mantenne a sue spese « per aver voluto operare a suo piacere e non forzato » come egli scrive nelle sue *Memorie*. A Roma entrò nella bottega del Roncalli, detto il Pomarancio; vi stette un anno, e ai primi di ottobre del 1605 seguiva il Maestro che si recava a Loreto a dipingervi la volta della sala della Sacrestia nuova, ora detta del Tesoro. Ed essendo rimasto col Roncalli dieci anni, fu a questi di aiuto anche negli affreschi della cupola della Basilica, distrutti o staccati nel ripristino fattone recentemente preparandola ai nuovi affreschi del Maccari.

**Opere in pittura** – Delle opere eseguite in pittura lo stesso Jacometti ci dà l'elenco nelle sue *Memorie* (1). Non tutte le opere nominate esistono oggi; ma dalle rimaste possiamo farci un'idea dell'arte sua. Egli dimostra buona pratica e facilità di disegno; ma non è buon coloritore. Ha poca o punta originalità e nel comporre i suoi quadri si serve spesso, come guida, di opere d'altri autori, rappresentanti lo stesso soggetto da lui preso a trattare. Nella sua opera migliore, *La Cena,* che eseguì per i Frati di S. Francesco e ancora esistente sebbene molto danneggiata nella chiesa omonima in Recanati, il Jacometti ebbe dinanzi a sè la *Cena* di Leonardo da Vinci. Le due opere non possono certamente stare a confronto; tanto diverse sono per valore artistico. Tuttavia, pur fra qualche difetto di proporzione (almeno come appare ora dal luogo ove il quadro è posto) e di colorito, l'insieme dell'opera ha carattere e vita. Nel *S. Carlo Borromeo,* tela dipinta per la Chiesa delle Monache di S. Benedetto in Recanati, ripetè anche nei particolari un quadro con lo stesso soggetto che un artista fiammingo aveva eseguito per la Chiesa di S. Giovanni in Pertica, detta comunemente del Beato Placido.

In conclusione, come pittore il Jacometti non si innalza gran fatto; e se le sue tele, che il tempo e la noncuranza hanno molto danneggiato, fossero ancora meglio conservate, non gli aumenterebbero fama; e di esse dovrà piu particolarmente occuparsi chi avesse in animo di illustrare la pittura nelle Marche durante il periodo che stiamo studiando.

---

(1) *Dal libro di « Memorie » di Pietro Paolo Jacometti*, manoscritto posseduto dai Sigg. Podaliri di Recanati. — « Ho fatto io Petropavelo le sottoscritte opere di Pitura dopo che tornai da Loreto dove mi trattenni anni 10 appresso il Cavalier Pomarancio mi maestro col quale prima ci ero stato appresso di lui anche un anno in Roma trattenutomi a mie spese per aver solo voluto operare a mio piacere e non forzato che per la sua benignità io ne ebbi ogni amorevolezza e precetti di virtù che il Signor Idio li abbi in cielo — Il primo mio quatro lo feci alle nostre monache monte morello per prezzo di scudi 30 ordinatomi dal Signor Fabritio lebretti (Lepretti). — Feci il quadro di più figure di Santo Iusto (piccola terra della Marca) per prezzo di scudi 80 ordinatom da messer Euchlide spetiale. — Feci un quadro d' un Crocifisso per le moniche di San Benedetto in Castelnuovo (borgo di Recanati) quale tiene dentro il loro convento ordinatomi da R. A. Meoli. — Feci un quadro di San Carllo (sic) alle dette monache per la lor Chiesa per prezzo di scudi 20 et il Crocifisso scudi 12, ordinatomi il detto.... — Feci un quadro per le moniche di Santo Stefano a Montemorello lo tiene dentro il monasterio per il prezzo di scudi 20 ordinatomi dal Signor Giuseppe Politi. — Feci un

Pietro Paolo si provò anche nell'architettura, e della sua abilità si ha un saggio nella riduzione della Chiesa di S. Vito di Recanati, da romanica a barocca, e nel disegno della piccola Chiesa dell'Assunta, pure in Recanati. Ma più che alle opere di pittura e di architettura egli deve la sua fama ai numerosi bronzi che egli continuò a gettare anche quando coltivava la pittura.

**Opere in bronzo.** - Nel 1613, il Cavalier Cristoforo Roncalli e il Capitano della Comunità di Loreto davano a « messer Pietro Paolo Jacometti e compagni » (1) l'incarico di fondere un busto del Cardinal Gallo, Protettore di Loreto, da porsi nella facciata del Palazzo comunale della medesima città. Il busto (distrutto al tempo della invasione francese) fu collocato entro una nicchia di marmo, ornata di bei rilievi, scolpiti, su disegno del Pomarancio, da maestro Domenico Rotella di Macerata (2). Fra il 1619 e il 1620 dovendosi gettare gli ornamenti di bronzo per la fontana pubblica che, su progetto di G. Fontana e C. Maderno, si stava costruendo nella Piazza della Madonna di Loreto, tra i disegni dei molti concorrenti furono scelti quelli di Pietro Paolo Jacometti

---

confalone del Rosario per la Compagnia del Rosario a Loreto per prezzo di scudi 80 per commissione del Cavalier Pomaranci mio maestro. — Feci un confalone alla nostra compagnia de merchanti per prezzo di scudi 70. — Feci una cena del Signore alli frati nostri di San Francesco nel Refettorio. — E più li feci il quadro per la volta del refettorio a Fresco per il prezzo di scudi 20 tutto ordinatomi dal Padre Lodovico Panta. — E più ho fatto un quadro di una madonna per una camera per prezzo di scudi 12 al Signor Francesco Flaminij quale mi cedette un credito di detti scudi che doveva dare la bona memoria del Capitano Giulio Busoni per il dott. suo fratello. — Feci un quadro di San Carlo (sic) in Osimo alla Compagnia della morte per prezzo di scudi 30 ordinatomi dal Cav. Pomaranci mio maestro. — E più uno stendardo alla Compagnia di Santa Lucia di Recanati per prezzo di scudi settantacinque con il suo fregio d'oro imputatovi ».

(1) Intorno a Pietro Paolo si erano raccolti tutti o quasi gli artisti recanatesi allora viventi. Eran con lui il fratello Tarquinio, Giov. Battista Vitali, e più tardi anche Sebastiano Sebastiani. Nei contratti apparisce sempre Pietro Paolo come precedentemente i capiscuola: Girolamo Lombardi, Antonio Calcagni e Tiburzio Vergelli.

(2) L'iscrizione posta sotto il semibusto ci è conservata nella *Miscellanea Storica Ecclesiastica e Civile*, inedita, del Canonico Giuseppe Antonio Vogel, custodita insieme ad altri volumi Vogeliani, dagli eredi del Marchese Filippo Solari. Ecco l'iscrizione: — Antonio Mariae Auximati — Episcopo Portuensi — S. R. E. Cardinali Gallo Protectori — ob Episcopalem sedem Laureto — A Sixto V impetratam — aquam cuius inopia laborabat — quatuor ad millaria deductam — coetera non parvi momenti beneficia collata — Lauretani cives Patrono benemerenti — grati animi monumentum pos: A D. MDCXIII.

e a lui il 12 aprile 1619 ne fu allogata l'esecuzione (1). I putti e le aquile (fig. 64) posti intorno alla base del bacino superiore sono di ottimo modello come pure i draghi spiranti ferocia e i tritoni cavalcanti sul dorso di delfini.

Mentre Pietro Paolo e suo fratello attendevano a quest'opera, la città di Faenza bandiva un concorso per la fusione dei bronzi che dovevano servire di compimento della Fontana elevata da Domenico Castelli nella maggior Piazza. I due fratelli Jacometti con Giov. Battista Vitali, costituiti in società, presero parte al concorso, ed essendo apparse buone le condizioni da essi proposte, il Cardinale Rivarola, con lettera del 1° luglio 1619, da Ravenna, ordinava al Sig. Ludovico Viarani di stipulare con i suddetti artisti il contratto di allogazione (2); e nel 1621 la Fontana veniva solennemente inaugurata (fig. 65). Se essa non ha la monumentale grandiosità di quella di Loreto, piace per la graziosa ed elegante proporzione delle parti. Marmi e bronzi si fondono mirabilmente in un insieme omogeneo ed armonico. I draghi, dall'aspetto mostruoso e feroce, (allusivi allo stemma del Pontefice Paolo V, Borghese) ricordano molto da vicino quelli di Loreto. Le aquile hanno slancio, i leoni agile modellazione e vivacità di movimento. Sitibondi, con le fauci riarse, protendono le lingue a raccogliere le acque sprizzanti dai vari zampilli.

Nel Museo civico di Faenza si conserva il bellissimo calamaio del Magistrato, fuso dai Jacometti.

Il Cardinal Giulio Roma, Vescovo di Recanati e Loreto, in occasione della sacra visita (1 dec. 1621) ordinò che fosse rifatto nuovo il Fonte battesimale del Duomo, ridotto in pessime condizioni. Non potendo il clero, per le tenui entrate, sobbarcarsi da solo alla spesa, si rese necessario il concorso del Comune il quale prontamente deliberava di concorrervi con la somma di scudi 150 (3).

Deputati al lavoro furono eletti i Sigg.ri Fabrizio Lepretti e Flaviano Costantini, i quali ne affidarono l'esecuzione a Pietro Paolo Jacometti. Del Battistero ora non rimane che il solo fonte,

---

(1) Archivio della S. Casa — Nota delle spese comunali dal 1589 al 1618.

(2) Archivio Comunale di Faenza — Atti degli anni 1619, 20 e 21.

(3) Da copia del documento originale posseduto dal Conte Marzio Politi-Flamini di Recanati.

collocato nell'atrio del Duomo recanatese, di fronte alla porta di ingresso. Ma in origine esso era completato da tutta una costruzione in pietra d'Istria simile a quella del Battistero di Penne, come si accennerà più innanzi. Il fonte (fig. 67) (ora con poco accorgimento verniciato in bianco) è decorato da figure in bronzo a tutto rilievo. La figura del Cristo in atto di ricevere l'acqua lustrale (fig. 68) è modellata con molta accuratezza, e tutte le particolarità anatomiche sono rese con rara abilità. È in atteggiamento di sottomissione completa alla volontà del Padre; il torso s'incurva leggermente in avanti e par quasi colto da tremito per l'impressione dell'acqua versatagli dall'alto. Il volto, di bellezza giovanile, è illuminato da una dolce bontà. Anche la figura del Battista è assai bella, e giustamente quindi gli scrittori recanatesi apprezzarono il valore artistico di queste opere egregie (1).

In un altro lavoro, di questo assai più grande e prezioso, rifulse la valentia dei fratelli Jacometti: il Fonte per il Battistero di Osimo, nel quale i due recanatesi raccolsero le loro migliori

---

(1) Il Padre Diego Calcagni a pagine 145 delle sue « Memorie storiche della città di Recanati » scrive che Monsignore Panici fu quegli che « ristorò il battesimo della medesima Chiesa ornandolo di belle statue di bronzo ». — Il Fonte antico non fu restaurato, ma ne fu fatto uno nuovo, non di marmo fino, come lo stesso Calcagni asserì a pag. 288 del libro citato, (ove chiamò le dette statue opera rara di Pietro Paolo Jacometti) ma di pietra d'Istria; ed è quello che tuttora esiste nel Duomo recanatese. Venne fatto non per cura del Panici ma del Cardinal Roma, come ne fa fede il seguente verbale della sacra Visita tenuta dal mentovato Panici il 23 ottobre 1640 (Archivio del Duomo recanatese) — « Accessit ad fontem baptismalem qui est contra altare maius (ora è invece nell'atrio di fronte alla porta d'ingresso) in fine Ecclesiae prope parietem ad quam ascenditur per quinque gradus quorum tres marmorei sunt duo lignei (questi gradini e tutti gli altri ornamenti di cui si parla più sotto ora non ci sono più, e del battistero non esiste che il solo fonte in pietra d'Istria, con le statuine che abbiamo sopra ammirate) fons autem e *marmore illirico* constructus est aliquibus aeneis figuris ornatus cum insignibus eiusdem materiae Eminentissimi et Rev.mi. *Cardinalis Romae* (ora non esistono più) et Perillustris Civitatis Recanati (si trova nel piede del fonte): quem fontem Dominatio sua Ill.ma (cioè il Panici) exornare fecit non multis ab hinc mensibus columnis *et statuis ex stucho* ». — Questo verbale ci fa dunque conoscere quale sia stata la parte che il Roma ed il Panici ebbero nella decorazione del Fonte battesimale e corregge l'inesatezza del Padre Diego Calcagni. — Pietro Paolo Jacometti a pag. 113 delle sue « Memorie » scrive: « E più ho fatto per la medesima città (di Recanati) il Battesimo del Duomo con l'ornamento e figurine di bronzo per prezzo di scudi 150 in circha come costa per rogito del Cancelliero »...

energie. Il Comm. Corrado Ricci (1) afferma che il detto fonte battesimale, fu eseguito dai fratelli Jacometti su modello di Paolo Lombardi. Ma i documenti tratti dalla Cancelleria vescovile di Osimo, e diligentemente esaminati, permettono di rettificare l'affermazione. Da essi risulta che il 16 luglio 1622 il Cardinal Agostino Galamini, dal titolo di Santa Maria d'Aracoeli, Vescovo di Osimo, per mezzo del suo uditore D. Bernardino Mariani e con la cauzione del Sig. Fabrizio Lepretti, stipulava un istrumento, a rogito di Prospero Tomassetti, con lo scultore Paolo Lombardi per la fattura di un fonte battesimale di tutto bronzo, del prezzo di scudi 1550, che doveva essere consegnato entro due anni. Firmato il contratto, per poter dar subito principio al lavoro, il Lombardi ricevette 600 scudi; e altri 360 ne ebbe in seguito consegnatigli dal Lepretti e dal Mariani. Passarono però non solo i due anni stabiliti, ma anche altri tre, senza che il fonte fosse non diciamo finito, ma neppure in condizioni tali da dare speranza di compimento. Per la qual cosa, il mallevadore Lepretti, d'accordo con l'uditore del Card. Galamini, che disperava ormai di veder continuato e compiuto il lavoro, il 19 giugno 1627 stipulò con Pietro Paolo Jacometti un nuovo contratto pel quale questi si obbligava di dare compiuto, nel termine di diciotto mesi e pel prezzo di scudi 700 e libre 5000 di metallo, un nuovo fonte *secondo il modello da esso Jacometti presentato e sottoscritto* (2).

Quando il Cardinal Galamini venne a saper del denaro dato al Lombardi e della sostituzione dello scultore, non volle ratificare i contratti fatti dal suo uditore e dal Lepretti, ma fece mettere all'asta i beni di questi, dichiarando di non aver avuto sentore alcuno di tali contratti benchè fossero stati stipulati nel suo Episcopio. Tuttavia, sempre protestando, si contentò di ricevere il lavoro del Jacometti sebbene non fosse *« illius magnitudinis et illarum qualitatum quarum fons a Lombardi construendus et non constructus esse debebat » ;* e pagò altri 590 scudi per mano non più del Rev. Bernardino suo uditore, ma per mano del suo Vicario Rev. Decio Longo. E poichè il nuovo fonte veniva a costare 150 scudi di meno di quello del Lombardi, volle che *« dicta scuta*

---

(1) Corrado Ricci. L' architettura Barocca in Italia — Bergamo, Istituto d' arti grafiche, 1912, pag. 101.

(2) Cancelleria Vescovile di Osimo — Volume contenente gli Atti rogati dal Notaio Cancelliere Prospero Tomassetti dal 1620 al 1627.

*centum et quinquaginta supra precium fontis Jacometti soluta, cedere ad commodum et utilitatem ipsiusmet Pauli Lombardi tantum, ob ipsius Pauli paupertatem* » (1). Di più, per sua generosità, volle donare allo scultore Jacometti altri 100 scudi, sopra il prezzo convenuto col Lepretti, per la diligente esecuzione del lavoro. Su ciò non vi può esser dubbio, e siam lieti di poterlo affermare con sicurezza poichè è un'opera che fa onore agli artisti recanatesi.

Questo fonte adunque, tutto di bronzo (fig. 69), posa sopra quattro buoi che poggiano sul suppedaneo in forma di croce. Essi sostengono tutta la mole consistente in un bacino diviso nell' interno in due scompartimenti; l'uno per conservare l'acqua benedetta, l'altro per ricevere l'acqua adoperata nell'amministrazione del sacramento. All'intorno del bacino sono festoni di foglie e frutta con quattro teste d'angeli e rosoni e rabeschi, bellissimi. Sopra il bacino è un tempietto rotondo che ne forma come il coperchio. Nei quattro lati del tempietto sono istoriate a bassorilievo le seguenti scene: 1. *Il battesimo di Gesù*, ed è lo sportello che mette nello scompartimento in cui si amministra il battesimo; 2. *La Piscina Probatica* (Fig. 70) ed è lo sportello che mette nel serbatoio dell'acqua benedetta; 3. *La predicazione di S. Giovanni*; 4. *Naaman Siro che si monda nelle acque del Giordano.* Questi sportelli formano come le pareti del tempietto divise da pilastri ornati di teste d'angeli e di bucrani. Avanti poi a ciascun pilastro si trova una statua che poggia sul labbro del bacino.

La prima figura, diritta, con una locusta presso il piede è S. Giovanni Battista; le altre tre, sedute, sono: la *Fede*, che trovasi nel lato opposto al Battista, con uno specchio in mano nel quale guarda, figurata in modo nuovo, secondo le parole dell'Apostolo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem* (2); la *Carità*, che è figurata negli altri due lati; in uno la carità verso il prossimo, nell'altro la carità verso Dio; la prima con un vaso di polta nella sinistra e un cucchiaio nella destra; la seconda con un braciere ardente in mano e con lo sguardo al cielo, secondo le parole dell'Apo-

---

(1) Cancelleria Vescovile di Osimo — Volume contenente gli Atti rogati da Prospero e Ponzio Tomassetti dal 1628 al 1639.

(2) I ad Cor. XIII, 12.

stolo: *Et si distribuero in cibos pauperum omnes facultates meas et si tradidero corpus meum, ita ut ardeam, caritatem autem non habuero, nihil mihi prodest* (1). Questi due aspetti eroici della carità, il convertire le proprie sostanze in alimento da somministrare a bambini o ad infermi (ἐάν ψωμίσω τά ὑπάρχοντά μου) e il lasciarsi uccidere col fuoco (ἐάν παραδῶ τὸ σῶμά μου ἵνα καυθήσομαι) sono a proposito presi dall'artista per simboli della Carità personificata; dacchè, secondo l' Apostolo non varrebbero se per ipotesi potessero sussistere scompagnati dalla Carità nel soggetto (2).

La cupoletta che protegge il bacino è pur essa ricca di bassorilievi tra i quali è lo stemma del Cardinal d'Aracoeli – due tori rampanti su un tronco di pino – ed ha su la sommità la statuetta del Redentore (fig. 71).

Il Fonte è veramente originale nel disegno. Il motivo de' buoi sorreggenti tutta la costruzione è stato forse suggerito dallo stemma del Cardinale Galamini, ma molto più probabilmente da la gran vasca posta nell'atrio dei sacerdoti del tempio di Gerusalemme fatto costruire da Salomone; vasca denominata per le sue dimensioni, il mare, e che l'opera del Jacometti ricorda nell'aspetto. Questa vasca era anch' essa sostenuta da buoi di bronzo, orientati simmetricamente verso i quattro punti cardinali da offrire una pianta cruciforme come nel nostro battistero (3). Il quale è certamente opera degna di un grande

---

(1) I ad Cor. XIII, 3.

(2) Il Tondini nelle sue « Lettere di Uomini Illustri » — Macerata, 1782 — dice che intorno alla coppa o tazza coperta in piano si vedono i simulacri dei quattro Evangelisti. Invece di questi si trovano le figure che abbiamo detto; ma secondo il modello di Paolo Lombardi (Rogito Tomassetti del 16 luglio 1622), cui dapprima era stato allogato il lavoro, dovevano esservi i quattro Evangelisti.

(3) Fecit quoque (Hiram de Tyro) mare fusile decem cubitorum a labio usque ad labium rotundum in circuitu: quinque cubitorum altitudo eius, et resticula triginta cubitorum cingebat illud per circuitum.

Et sculptura subter labium circuibat illud decem cubitis ambiens mare: duo ordines sculpturarum striatarum erant fusiles.

Et stabat super duodecim boves, e quibus tres respiciebant ad aquilonem, et tres ad occidentem et tres ad meridiem et tres ad orientem, et mare super eos desuper erat: quorum posteriora universa intrinsecus latitabant.

Grossitudo autem luteris trium unciarum erat: labiusque eius quasi labium calicis, et folium reparandi lilii: duo millia batos capiebat.

Reg: III, Cap. VII. 23, 24, 25, 26.

artista. I buoi sono modellati con facilità e con sentimento grande del vero; le statue trattate con cura in ogni particolare. Le vesti sottili seguono le linee del corpo rivelandole interamente. E se il panneggiamento appare talvolta manierato, monotono, tuttavia non è mai privo di eleganza. Le quattro scene allusive al battesimo sono a rilievo molto basso e danno piuttosto l'effetto di pitture che di scolture; effetto voluto forse espressamente dal Jacometti perchè l'aggetto delle figure non disturbasse la elegante armonia delle linee architettoniche.

In questo battistero si nota una particolarità che merita di essere illustrata. Abbiamo visto che nel Fonte di Recanati, il Battista, secondo la più comune rappresentazione, versa dall'alto l'acqua sul capo del Redentore. In questo di Osimo al contrario, il Battista non versa l'acqua sul capo del Messia e non porta scritto sul nastro avvoltolato intorno alla croce le parole tradizionali che in quello si leggono: *Ecce Agnus Dei;* ma stando sul piano del bacino, indica con la destra Gesù nell'alto, che con le braccia aperte, è in atto di far discendere sui fedeli lo Spirito Santo; atto illustrato anche dalle parole che il Battista porta scritte intorno alla croce: *Hic est qui baptizat in Spiritu* (1). Pare che l'artista come ha fatto per la Carità, distinguendo la carità verso Dio e la carità verso il prossimo rappresentate con due diverse figurazioni, abbia voluto esprimere separatamente i due elementi del Sacramento del battesimo, ossia, secondo la terminologia scolastica: la *materia* e la *forma.* La *materia,* ossia la parte visibile e materiale: il lavacro, nel battesimo di Gesù Cristo nel Giordano, nella Piscina probatica ecc.; la *forma,* ossia la parte invisibile e spirituale: l'infusione della grazia, con le parole: *Hic est qui baptizat in Spiritu,* pronunziate dal Battista indicante il Messia che nell'alto è in atto di infondere lo Spirito Santo. Questi concetti altamente teologici ci fanno pensare alla cooperazione del clero. Certo la mano dell'artista è stata guidata in modo che essa potè tradurre mirabilmente in opera d'arte un pensiero profondamente religioso. Questa cooperazione alla quale abbiamo accennato anche altrove illustrando le opere degli artisti recanatesi, anzichè tarpare le ali alla invenzione e sminuire in essi artisti la liberta di con-

---

(1) Ioan: I. 33.

cezione, ha acuito invece la loro mente, rendendoli capaci di eseguire opere di grande valore artistico e di profonda e schietta ispirazione religiosa.

Un'altra bell'opera è il magnifico bronzo (ora sulla torre di Piazza) che ornava la facciata del palazzo comunale della città di Recanati avanti che esso fosse distrutto per far posto al monumento di Giacomo Leopardi. Il lavoro, allogatogli dal Comune l'8 febbraio 1630, fu compiuto in due anni e inaugurato con grandi feste (1). Il bronzo del Jacometti, di assai grandi dimensioni, rappresenta la « Traslazione della Santa Casa » secondo l'iconografia tradizionale (fig. 73). La Vergine siede sul tetto della piccola casa, maestosamente come su di un trono, e volge lo sguardo verso terra quasi a mirare il paese sul quale passa volando. La faccia, fine e delicata, è illuminata da un dolce sorriso. Dalla testa scende per le spalle e le si raccoglie sulle ginocchia il manto; l'ampia tunica investita dal vento si appiattisce contro le pareti della casetta. I piedi posano sul capo di un serafino che fa da sgabello. Il Bambino, ritto sulle ginocchia materne, regge nella sinistra il globo e col gesto semplice e solenne della destra benedice, sorridendo anch'esso. La Vergine ed il Bambino formano un gruppo di belle proporzioni e dimostrano di essere animati da un medesimo sentimento: la compiacenza cioè per il luogo scelto a nuova dimora. Gli angeli disegnati con facilità e sicurezza presentano degli scorci arditi, riuscitissimi e di ottimo effetto. Le ampie vesti di quelli che sorreggono la Santa Casa svolazzano agitate dal vento, mentre con le ali aperte all'ampio volo, si slanciano, agili, nello spazio. La vivacità dei loro movimenti fa

---

(1) L'inaugurazione ebbe luogo nel gennaio del 1640, e fu recitato su la pubblica piazza un componimento drammatico scritto per la circostanza. — Pietropaolo Jacometti a pag. 113 delle sue « Memorie » scrive in proposito: — « E più ho fatto per la nostra città l' opera in bronzo posta ne la facciata de Palazzo de Priori per prezzo di scudi 350 di fattura qual prezzo appena bastò alle spese che vi andò (sic) per il detto getto cera et altre materie che solo mese la città il bronzo tutto io feci volentieri per la mia Patria essendochè se mi volevo fa pagare conforme al mio solito de altri lavori la città non avria potuto far tanta spesa poichè io avendola auta a fare per altri simil opera non l' averei fatta per men di scudi 1500 che però non saria fatta questa memoria di tanto beneficio fattoci da la Beatissima Vergine, come costa per rogito di ser Alessandro Antiquario Cancellario sotto il 28 Xbre 1639 ».

bel contrasto con l'atteggiamento calmo e solenne della Vergine e del Bambino. Si sentono qui i nuovi ardimenti dell'arte barocca. Questa Traslazione, il Fonte battesimale di Osimo e le statuine in bronzo in quello di Recanati sono le migliori opere dei fratelli Jacometti e potremmo dire i loro capolavori.

Dopo la morte del Cardinal D'Aracoeli, Fra Agostino Galamini Vescovo di Osimo, la Congregazione di Propaganda, per ricordare i meriti e le virtù di così illustre prelato e per onorarne la memoria con opera degna, diede incarico al Cavalier Sforza Compagnoni di Macerata di pensare alla erezione di un monumento sepolcrale. Il Compagnoni si rivolse a Pietro Paolo Jacometti e, messisi d'accordo sul prezzo, fu dato principio al lavoro il 12 giugno 1642, come nota lo stesso Jacometti nel libro autografo delle sue « Memorie ». Ma, per difficoltà sorte in seguito, la detta Congregazione di Propaganda faceva sospendere il lavoro già avviato, ed il Jacometti restituiva al Compagnoni i trecento scudi avuti in conto. Qualche tempo appresso, l'opera fu ripresa e continuata; ma non senza nuove difficoltà, se solo nel maggio del 1648 era compiuta. Da' documenti inediti (1) veniamo a sapere che questo deposito sepolcrale consisteva in un busto in pietra, di cui non si conosce l'autore, rappresentante il Galamini, posto in una nicchia scavata nella parete a sinistra della chiesa di S. Marco in Osimo, e in una lunga lapide, anch'essa incastrata nel muro, abbellita poi dagli ornamenti di bronzo del Jacometti. In che consistessero questi bronzi non sappiamo dire, nè ci fu possibile aver notizie esatte, perchè essi furono depredati dai Francesi, e del monumento non resta che il busto in marmo (2).

Pietro Paolo nella fusione di questi ornamenti si servì dei nipoti Antonio e Giov. Battista, figli di Tarquinio che era già morto, ai quali, come al padre loro, dava la metà dell'utile che ricavava da ciascuna opera. Avevano essi in precedenza lavorato con lo zio, e cioè nel 1644, pel getto dei pomi che ornavano la

(1) Libro manoscritto delle « Memorie » del Jacometti, e alcune lettere autografe possedute già dal Conte Marzio Politi-Flamini di Recanati.

(2) L'epigrafe posta sul deposito sepolcrale è riportata integralmente a pag. 143 delle « Memorie Storiche della città di Recanati » del P. Diego Calcagni.

cancellata della fonte di Piazza della Madonna (1). All' infuori delle notizie che su questi suoi nipoti ci dà lo stesso Jacometti nelle sue « Memorie » e i pochi documenti che parlano di essi, non si saprebbe aggiungere altro. A quanto pare essi non lavoravano nei modelli, ma aiutavano lo zio nel rinettare le cere, dar la terra, gettare il metallo e ripulirlo; fatiche alle quali il Jacometti, già vecchio, mal poteva resistere. Che essi fossero poco pratici nel modellare e che attendessero al getto solo temporaneamente si argomenta anche dal fatto che entrambi continuarono ad avere il loro uffizio o mestiere e si occupavano nella fonderia dello zio solo nel tempo che questi aveva più stretto bisogno del loro aiuto manuale.

Nello stesso anno che Pietro Paolo con l'aiuto di Antonio e Giov. Battista aveva condotto a termine il deposito del Galamini, Monsignor Francesco Massucci, Vescovo di Atri e Penne, gli inviava una lettera assai benevola perchè si portasse presso il Duca d'Atri che voleva valersi del consiglio e dell' opera sua intorno a lavori di architettura che intendeva fare nel suo Stato. Ma il Jacometti non dovette accettare l'onorifico incarico, perchè lo troviamo poco dopo occupato in nuove opere di getto a Recanati.

Nelle « Memorie » più volte ricordate si legge: « a dì 7 Giugno 1652 feci la sepoltura del fratello de Monsignor Vescovo Panici, io non volsi pagamento ma esso illustrissimo mi dette un abito di ermesino undiato co' suoi finimenti che io donai ad Antonio, e Giov. Battista un botticello di vino per poche fatiche ecc. ». Di quest' opera sconosciuta parla il padre Diego Calcagni. Secondo questo scrittore recanatese, l'opera del Jacometti dovrebbe trovarsi in Arezzo, nella Chiesa parrocchiale di S. Maria di Murello della Confraternita dei Chierici (2).

---

(1) « Memorie » di Pietro Paolo Jacometti, pag. 114. — Xbre 1644 — Feci 16 Pomi di bronzo per l' ornamento de la ferrata de la fonte di Santa Casa quali me li pagò di fattura scudi 60 che tolta la spesa oltre il bronzo che diede S. Casa si auto d' utile scudi 42 in circha de quali la metà ne ho dato a Antonio e Giambattista miei nipoti » — Questi pomi, tolti dalla cancellata, ora giacciono nella sala degli arazzi del Palazzo regio di Loreto.

(2) P. Diego Calcagni — Memorie Istoriche della città di Recanati — Messina, 1711, pag. 146. — Ecco le sue parole: « Francesco (Panici) nato a 4 di Dicembre 1602 prima Abbate poi Cavaliere dell'Ordine Nobile di S. Maurizio e Lazzaro di Savoia, fu fatto

Un altro deposito sepolcrale egli fece per il Cardinale Cenci Vescovo di Iesi, collocato nella Cattedrale e ornato, oltre che di bronzi, anche di stucchi eseguiti da suoi disegni. Per compiere questo lavoro (oggi distrutto come quello del Cardinale Galamini) mercè l'interessamento di Monsignor Cenci, Prelato di Consulta, s'era fatto esonerare « dagli obblighi dei pubblici offizi » e dall'andare al Palazzo del Comune per un intero mese, ed ebbe anche in quest'opera l'aiuto dei suoi nipoti, specialmente di Antonio, più pratico nel getto.

L'ultimo lavoro al quale il Jacometti, già assai vecchio e malaticcio, pose mano furono gli ornamenti di bronzo del Battistero di Penne che gli vennero ordinati dallo stesso Monsignor Massucci, nobile recanatese, che, come già accennammo, lo aveva invitato a recarsi a servire il Duca d'Atri. Al Jacometti erano stati affidati i bronzi, ma la parte in pietra doveva essere scolpita dal Maestro Andrea Moscardino da Fano, abitante in Ancona, il quale doveva eseguirla con lo stesso disegno e con le

---

gran Croce e Gran Priore della Marca Trevisana di quell'ordine. Nella Corte e nella Curia Romana ed in Bologna diede gran saggio de' suoi rari talenti. Ottenne la gratia di Cristina di Francia sorella di Ludovico Re XIII e Duchessa di Savoia. In Arezzo sposò la Contessa Violante De' Conti di Montauto ma tra i primi giorni delle nozze trovò l'ultimo di sua vita. Morì al 22 Marzo 1651 in Arezzo; *fu sepellito nella chiesa parrocchiale di S. Maria di Murello della Confraternita dei Chierici d'Arezzo.* — Monsignor amico, suo fratello, gli ordinò un nobilissimo sepolcro di marmo intrecciato di bronzo con bell'architettura. A capo del deposito è il busto del Cavaliere con la croce di bronzo di mezzo rilievo, co' nei due lati due stelle parimenti di bronzo. In piedi del deposito s'incastra nel marmo l'arme gentilizia con la corona e con la croce parimenti di bronzo, e con nei due lati due api di tutto rilievo. Nel fregio, che serra il deposito, nella cima ed in piedi in mezzo due mani in croce, a' lati due stelle. Nelle due parti laterali si vedono sotto e sopra due leoni rampanti, e nel mezzo due ossa di morti legati in croce tutto di bronzo di tutto rilievo. In mezzo sta stesa l'iscritione:

D. M. O.

Ossa Comitis D. Franc. Panicii Macer. Equitis Magnae Crucis — et Magni Prior. March. Trivis. Relig. SS. Mauri. et Laz. — Qui dum vixit, tum in Curia et Aula Romana — Quam in foro Bononiensi — Optimam de se rationem reddidit — Serenissimae Celsitudini Christinae Sabaudiae — Ducisae carissimus extitit — Erga — Parentes, consanguineos, amicos et benefactores — Amabilis, fidelis, et gratissimus fuit — Atque in pauperes admirabilis — Non ignarus semper mori, cum Imagine Mortis semper vixit — Obiit anno Dni 1651, Die 22 Martii Aetat. suae anno XLVIII — Amicus Episcop. Almae Domus Lauretanae et Recineti Frater poni curavit ».

stesse dimensioni di quello del Duomo di Recanati (1). Il Battistero, maltenuto e assai danneggiato, esiste ancora presso l'ingresso della Cattedrale di Penne (fig. 74). Nei quattro bassorilievi più piccoli l'artista, traendo l'ispirazione delle parole della benedizione del fonte nel Sabato santo e da un passo di S. Agostino (2), rappresentò le quattro parti del mondo: *L'Europa* seduta, fra cornucopie ricolme di frutta, sulla groppa di un cavallo e reggente con una mano una specie di piccolo tempio mentre con l'altra accenna a libri aperti a suoi piedi; l'*Asia*, (fig. 72) con un turibolo fumante e un grappolo di banane (?), seduta presso un camello accosciato; l'*Africa* fra un elefante ed un leone, e portante nelle mani una zanna d'avorio e un mannello di spighe; l'*America* a guisa di amazzone, con la destra armata dell'arco e con la sinistra in atto di prendere una freccia dalla faretra piena, con una specie di casco sul capo e intorno ai lombi un brevissimo perizoma formato da piume. Alla sinistra di essa America, pare che venga fuori da una tana una figura umana con un bacile pieno di oro, mentre dalla parte destra, lontano, par di scorgere il profilo di alcune navi a vela; forse le caravelle di Colombo. Al concetto, originale e nuovo, non corrispondono le forme artistiche. I bassorilievi sono sommariamente modellati, le figure tozze e volgari. L'artista tentò di rendere nelle figure femminili i caratteri etnici di ciascuna razza, ma non vi riuscì. Un po' meglio trattate appaiono le figure della *Fede* e della *Penitenza* e i bassorilievi degli sportelli del Fonte in cui noi ritroviamo la maniera di modellare propria del Jacometti; ma egli si mostra stanco, trasandato. I bassorilievi furono certamente concepiti e disegnati dal Jacometti, ma non tutti da lui modellati; la maggior parte del lavoro fu certamente affidata alle mani mal pratiche dei suoi nipoti.

Oltre alle opere sin qui ricordate appartengono ai fratelli Jacometti: i bronzi della Fontana dei galli, nella Piazza omonima,

---

(1) Archivio notarile di Recanati — Atti a rogito di Pasqualino Marini, notaio recanatese, 11 dic. 1654.

(2) S. Agostino — De expositione super psal. LXXXVI. — « Partes enim mundi quatuor sunt, Oriens Occidens Aquilo et Meridies. Istae quatuor partes assidue nominantur in scripturis. Ab istis quatuor ventis, sicut dicit Dominus in Evangelio, a quatuor ventis se collecturum electos suos: ab omnibus ergo istis quatuor ventis vocatur Ecclesia. Quomodo vocatur? Undique in Trinitate vocatur. Non vocatur nisi per baptismum etc. ».

ora Piazza Giacomo Leopardi (fig. 66) e una statuetta della Vergine col Bambino (fig. 77), alta poco più d'un metro, di tutto rilievo, che tuttora si conserva nella Chiesa del Gesù in Ancona, notevole perchè ricorda nei particolari la statua di legno che si venera entro la Santa Casa, alla quale s'ispirarono quasi sempre i nostri artisti nel figurare una statua della Vergine. Un'altra simile, se non identica, lo stesso Jacometti aveva fuso per le monache di Montenuovo, ora Ostravetere, che, a quanto ci si riferisce, è stata venduta.

Nelle nostre ricerche la fortuna ci ha fatto capitare sotto gli ochi un ritratto che credevasi perduto, opera anch'esso del Jacometti. È il ritratto in bronzo di Vincenzo Cataldi, insigne benefattore della Santa Casa, fatto eseguire, in segno di gratitudine, dal Cardinale Scipione Borghese, protettore della S. Casa. Trovasi nella nave sinistra della Chiesa di S. Francesco in Ascoli Piceno, patria del Cataldi (fig. 75). È un lavoro ben riuscito e dalla minuziosa riproduzione di ogni particolare del volto si argomenta la fedeltà del ritratto.

Durante l'anno 1623 Pietro Paolo aveva gettato in bronzo due busti del Cardinal Pio di Savoia, Legato della marca, uno commessogli dal Comune di Recanati che lo aveva collocato sopra l'arco d'ingresso del Palazzo priorale, l'altro della città di Macerata.

Nel 1634, per incarico del Conte Prospero Bonarelli di Ancona, faceva, pure in bronzo, il ritratto del gentiluomo Torquato Capizzuschi, posto sul suo monumento sepolcrale in Ancona.

Nel 1637, da Martino Tudisio, nobile Rugusino abitante in Ancona, ebbe la commissione di una statua di bronzo alta cinque piedi, secondo la misura di Ancona, per il prazati, gentiluomo della città di Ragusa. Di questi ritratti i primi tre furono distrutti, dell'ultimo non ci è stato possibile aver notizie.

Da una lettera che ci rimane (1) veniamo a sapere che Pietro Paolo Jacometti avrebbe dovuto gettare in bronzo una grande statua per Perugia, in onore del Pontefice Urbano VIII allora regnante, che poi non fu eseguita per mancanza di mezzi.

---

(1) La lettera originale indirizzata da Perugia a dì 8 agosto 1626, da Giov. Antonio Scaramuccia a Pietro Paolo Jacometti, era posseduta dal Conte Mariano Galamini; una copia fedele, è presso l'avv. Pietro Gianuizzi che ce l'ha favorita.

L'attività dei Jacometti fu dunque ininterrotta per lungo tempo e Pietro Paolo, che molto si segnalò nell' arte del getto, non finì di lavorare se non quando lo colse la morte, il 17 agosto 1658, in Recanati. Ultimo della gloriosa schiera della Scuola recanatese, cercò di abbracciare in un unico amplesso la pittura, l' architettura e la scoltura. Non sentendosi forse capace di tanto, da ultimo si diede tutto al getto ed in quest'arte, mantenendo alto l' onor della Scuola, seppe produrre opere non indegne delle gloriose tradizioni dell' arte italiana.

---

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

TAV. XI. — 20. Antonio Calcagni — *Busto in bronzo di Mons. Francesco Alberici* — (Sacrestia del Duomo — Recanati).

21. Antonio Calcagni — *La Pietà* — (Pala d' altare, in bronzo — Cappella Massilla — Basilica, Loreto).

TAV. XII. — 22. 23. Antonio Calcagni — *Ritratto di Ginevra Ginevri* e *Ritratto di Gregorio Massilla* — (Cappella Massilla — Basilica. Loreto).

TAV. XIII. — 24. Antonio Calcagni — *Monumento a Sisto V.* — (Piazza della Madonna, Loreto).

25. Antonio Calcagni — *La Carità* — (Particolare del Monumento a Sisto V. Loreto).

TAV. XIV. — 26 e 27. Antonio Calcagni — *La Pace* e *L' ingresso di Gesù in Gerusaleume* — (Particolari del Monumento a Sisto V., Loreto).

TAV. XV. — 28. Antonio Calcagni — *Porta verso Sud* — (Basilica, Loreto).

TAV. XVI. — 29 e 30. Antonio Calcagni — *Il trasporto dell' Arca Santa* e *Il trono di Salomone* — (particolari della Porta verso Sud, Basilica, Loreto).

TAV. XVII. — 31. Antonio Calcagni — *Il serpente di bronzo* — (particolare della Porta verso Sud — Basilica, Loreto).

32. Antonio Calcagni — *Ritratto del Cav. Agostino Filago* — (Basilica, Loreto).

TAV. XVIII. — 33. Antonio Calcagni — *Ritratto del Padre Dantini* — (Chiesa di S. Agostino, Recanati).

34. Antonio Calcagni — *La Vergine col Bambino* — (Terracotta Palazzo Comunale, Recanati).

TAV. XIX. — 35. Antonio Calcagni — *Putto e papero* — (Terracotta — Palazzo Comunale, Recanati).

36 e 37. Putti con papero — (Museo Nazionale, Napoli: e Museo delle Terme, Roma).

TAV. XX. — 38. Tiburzio Vergelli — *Porta verso sud* — (Basilica, Loreto).

TAV. XXI. — 39. Tiburzio Vergelli — *Monumento a Sisto V.* — (Camerino).

40. Tiburzio Vergelli — *L'Angelo che consola Agar* — (Particolare della Porta verso sud — Basilica, Loreto).

TAV. XXII. — 41 e 42. Tiburzio Vergelli — *Rebecca ed Eleazar* e *Il trionfo di Giuseppe* — (Particolari della porta verso sud — Basilica, Loreto).

TAV. XXIII. — 43. Tiburzio Vergelli e Sebastiano Sebastiani — *Fonte Battesimale* (Basilica, Loreto).

44. Sebastiano Sebastiani — *Putto* — (Particolare del Fonte — Basilica, Loreto).

TAV. XXIV. — 45. Aiuti del Vergelli — *La Speranza* — (Particolare del Fonte — Basilica, Loreto).

---

# INDICE

# TAVOLE

1. A. LOMBARDI - Il Profeta Geremia.
Esterno della S. Casa, Loreto.

2. A. LOMBARDI - Il Profeta Daniele.
Esterno della S. Casa, Loreto.

3. A. LOMBARDI - L'Eterno Padre - Particolare del Ciborio di marmo della Cappella del Sacramento - Palazzo Regio, Loreto.

4. A. LOMBARDI - Ciborio di marmo - Palazzo Regio, Loreto.

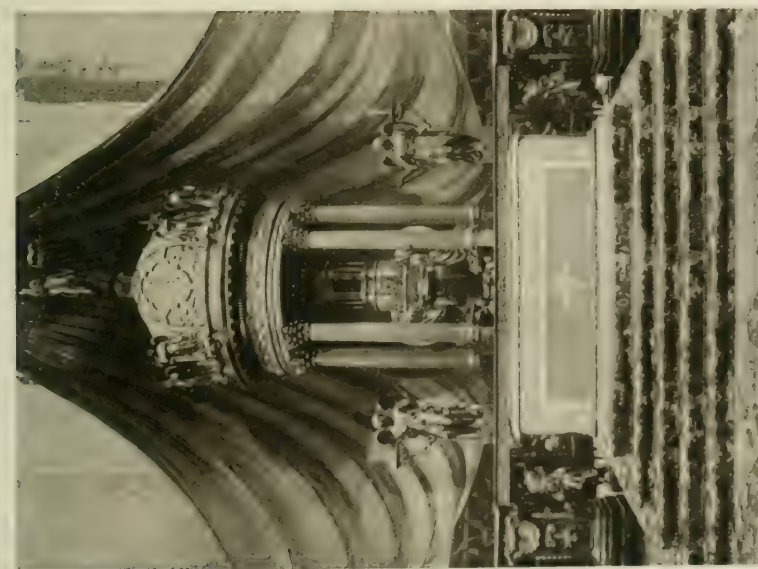
5. A. LOMBARDI - Lampadario in bronzo - Basilica, Loreto.

6. e 7. A. LOMBARDI - Particolare del Lampadario, visto di fianco e di fronte.

Basilica, Loreto.

TAV. IV

8. G. LOMBARDI - Il profeta Ezechiele.
Esterno della S. Casa, Loreto.

9. G. LOMBARDI - Il Mosè.
Esterno della S. Casa, Loreto.

10. AURELIO, GIROLAMO e LUDOVICO LOMBARDI.
Tabernacolo in bronzo - Duomo, Milano.

11. G. e L. LOMBARDI - Tabernacolo in bronzo.
Cattedrale, Fermo.

12. G. e L. LOMBARDI - L'Adorazione dei Magi.

13. G. e L. LOMBARDI - La Flagellazione.

Particolari del Tabernacolo in bronzo - Cattedrale, Fermo.

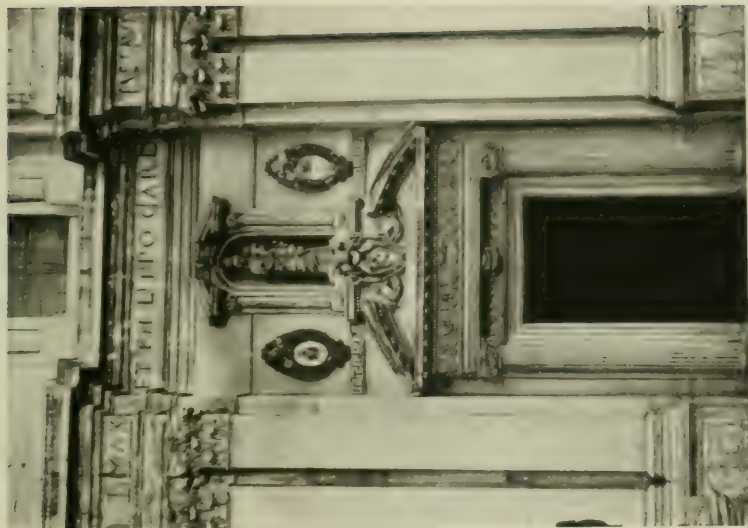
14. G e L. LOMBARDI - La Salita al Calvario.

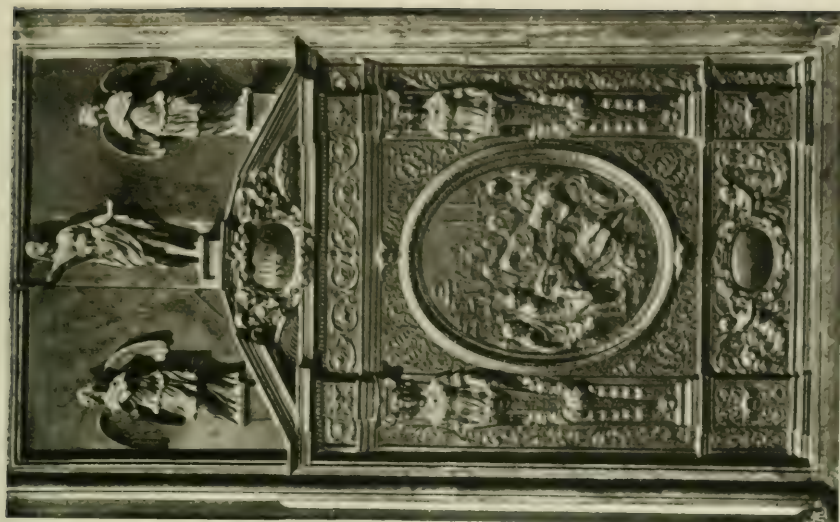
15. G. e L. LOMBARDI - La Crocifissione.

Particolari del Tabernacolo in bronzo - Cattedrale, Fermo.

16. G. LOMBARDI - Porta in bronzo della S. Casa.
Basilica, Loreto.

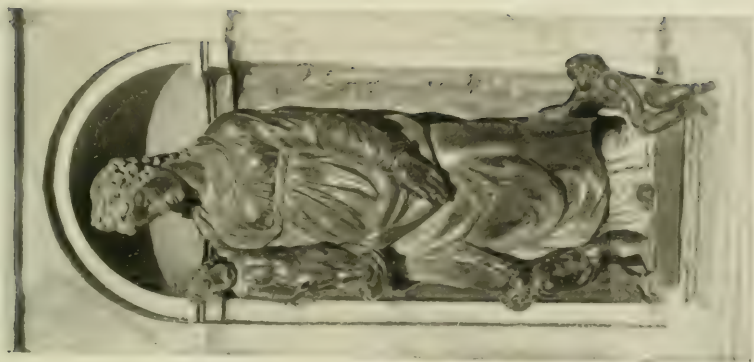
17. G. LOMBARDI - Porta in bronzo della S. Casa.
Basilica, Loreto.

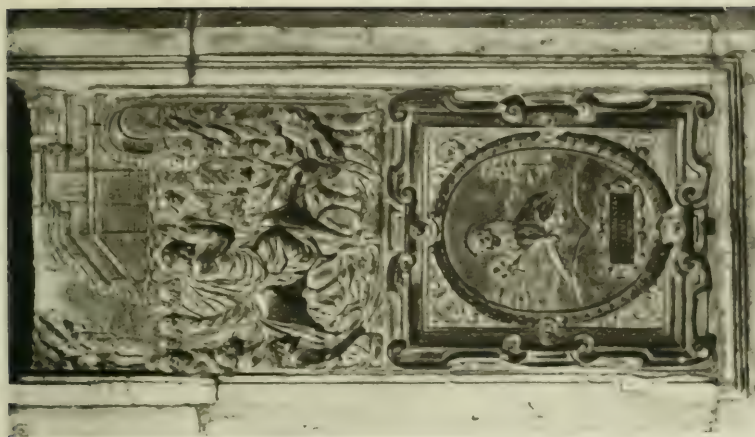
18. A. CALCAGNI e G. LOMBARDI.
Maschera (?) della statua del Pontefice Gregorio XII.
Museo Civico, Ascoli Piceno.

19. G. LOMBARDI - Vergine col Bambino.
Facciata della Basilica, Loreto.

20. A. CALCAGNI - Busto in bronzo di Mons. F. Alberici.
Sacrestia del Duomo, Recanati.

21. A. CALCAGNI - Pala d'altare in bronzo
della Cappella Massilla, detta della Pietà - Basilica, Loreto.

22. A. CALCAGNI - Ritratto di Ginevra Ginevri
Cappella Massilla - Basilica, Loreto.

23. A. CALCAGNI - Ritratto di Gregorio Massilla.
Cappella Massilla - Basilica, Loreto.

24. A. CALCAGNI
Monumento al Pontefice Sisto V.
Loreto.

25. A. CALCAGNI - La Carità.
Particolare del Monumento a Sisto V.
Loreto.

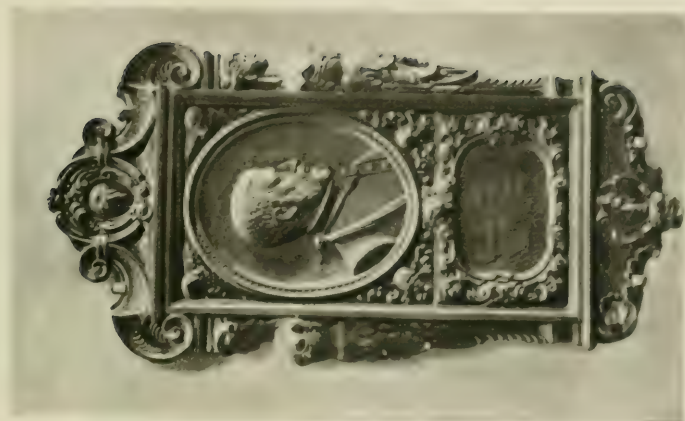
26. A. CALCAGNI
La Pace.
Particolare del Monumento a Sisto V.
Loreto.

27. A. CALCAGNI
L'ingresso di Gesù in Gerusalemme.
Bassorilievo su la base del Monumento a Sisto V.
Loreto.

28. A. CALCAGNI - Porta verso sud - Basilica, Loreto

29 A. CALCAGNI - Il trasporto dell'Arca Santa.

30. A. CALCAGNI - Il trono di Salomone.

Particolari della Porta verso sud - Basilica, Loreto.

31. A. CALCAGNI - Il serpente di bronzo.
Particolare della Porta verso sud - Basilica, Loreto.

32. A. CALCAGNI
Ritratto del cav. Agostino Filago.
Basilica, Loreto.

33. A. CALCAGNI
Ritratto del Padre Dantini.
Chiesa di S. Agostino, Recanati.

34. A. CALCAGNI
La Vergine col Bambino (terracotta)
Palazzo Comunale, Recanati.

36. Putto con oca.
Museo Nazionale, Napoli.

35. A. CALCAGNI
Modello in terracotta.
Palazzo Comunale, Recanati.

37. Fanciullo e oca.
Museo delle Terme, Roma.

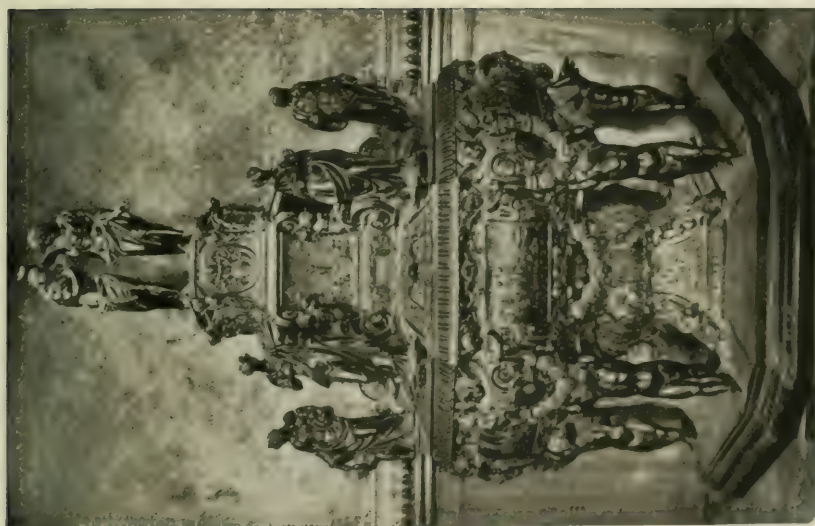
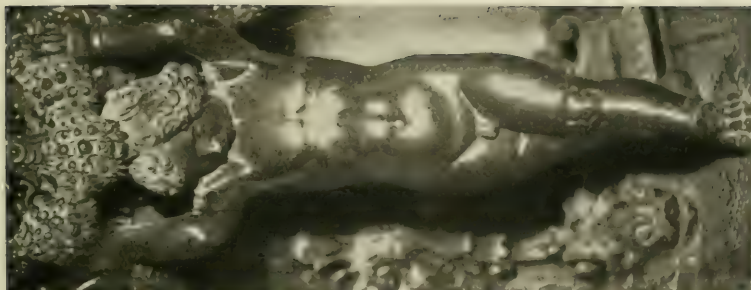
38. T. VERGELLI - Porta verso nord - Basilica, Loreto.

39. T. VERGELLI - Monumento a Sisto V. Camerino.

40. T. VERGELLI - L'Angelo che consola Agar. Particolare della Porta verso nord - Basilica, Loreto.

41. T. VERGELLI - Rebecca ed Eleazar.

42. T. VERGELLI - Il trionfo di Giuseppe

Particolari della Porta verso nord - Basilica, Loreto.

43. T. VERGELLI e S. SEBASTIANI.
Fonte Battesimale - Basilica, Loreto.

44. S. SEBASTIANI.
Particolare del Fonte Battesimale.
Basilica, Loreto.

45. Aiuti del VERGELLI - La Speranza.

46. S. SEBASTIANI - La Carità.

Particolari del Fonte Battesimale - Basilica, Loreto.

47. S. SEBASTIANI - La Perseveranza.

48. S. SEBASTIANI - Il Battesimo di Gesù Cristo

Particolari del Fonte Battesimale - Basilica, Loreto.

49. A. LOMBARDI e FRATELLI - La Porta maggiore della Basilica - Loreto.

50. A. LOMBARDI e FRATELLI - La creazione di Eva.

51. A. LOMBARDI e FRATELLI - Il peccato originale.

Particolari della Porta maggiore della Basilica, Loreto.

52. A. LOMBARDI e FRATELLI - La cacciata dal Paradiso.

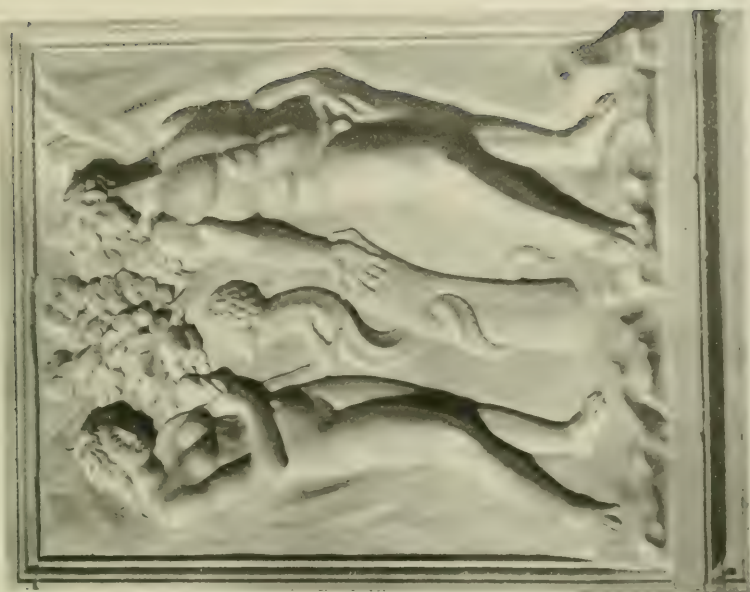
53. A. LOMBARDI e FRATELLI - Adamo ed Eva al lavoro.

Particolari della Porta maggiore della Basilica, Loreto.

54 A. LOMBARDI e FRATELLI - L'uccisione d'Abele.

55. A. LOMBARDI e FRATELLI - La fuga di Caino

Particolari della Porta maggiore della Basilica, Loreto.

56. J. DELLA QUERCIA - La creazione di Eva.
S. Petronio, Bologna.

57. J. DELLA QUERCIA Eva tentata dal serpente.
S. Petronio, Bologna.

58. J. DELLA QUERCIA - La cacciata dal Paradiso
S. Petronio, Bologna.

59. J. DELLA QUERCIA - Adamo ed Eva al lavoro.
S. Petronio, Bologna.

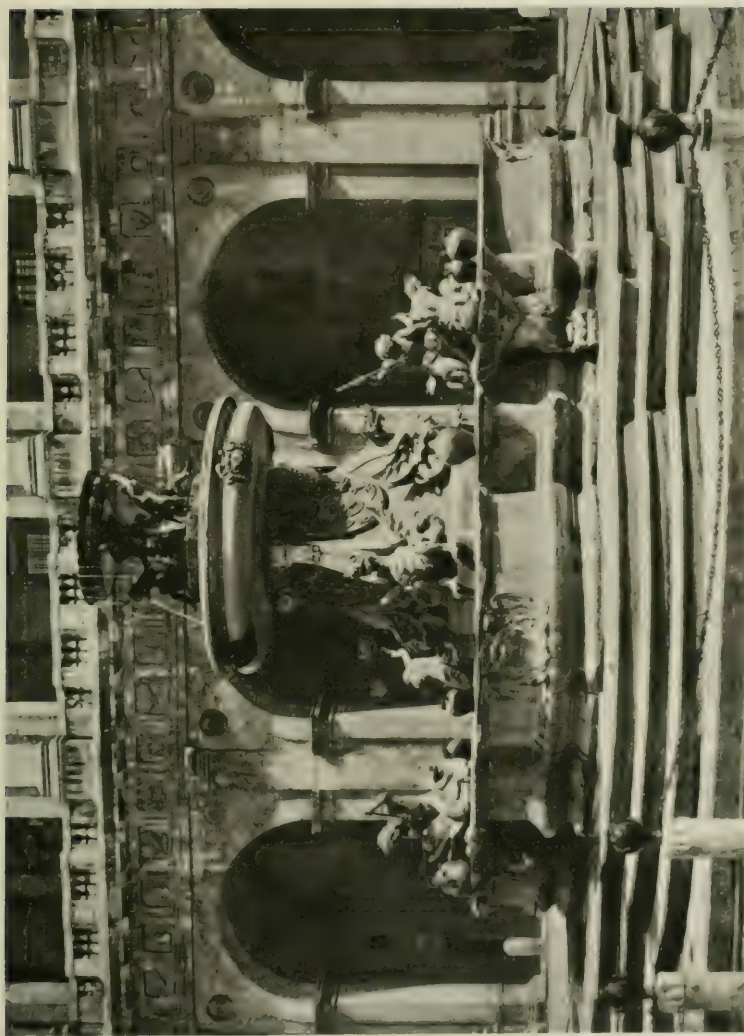
60. P. LOMBARDI e G. B. MASSIONI
Traslazione della S. Casa.
Targa in bronzo - Collezione Sangiorgi, Roma.

61. S. SEBASTIANI - Statua di Paolo V. (S. Gaudenzio).
Rimini.

62. - S. SEBASTIANI - La Madonna del Pianto
(cartapesta)

Chiesa della Madonna del Pianto, Fermo.

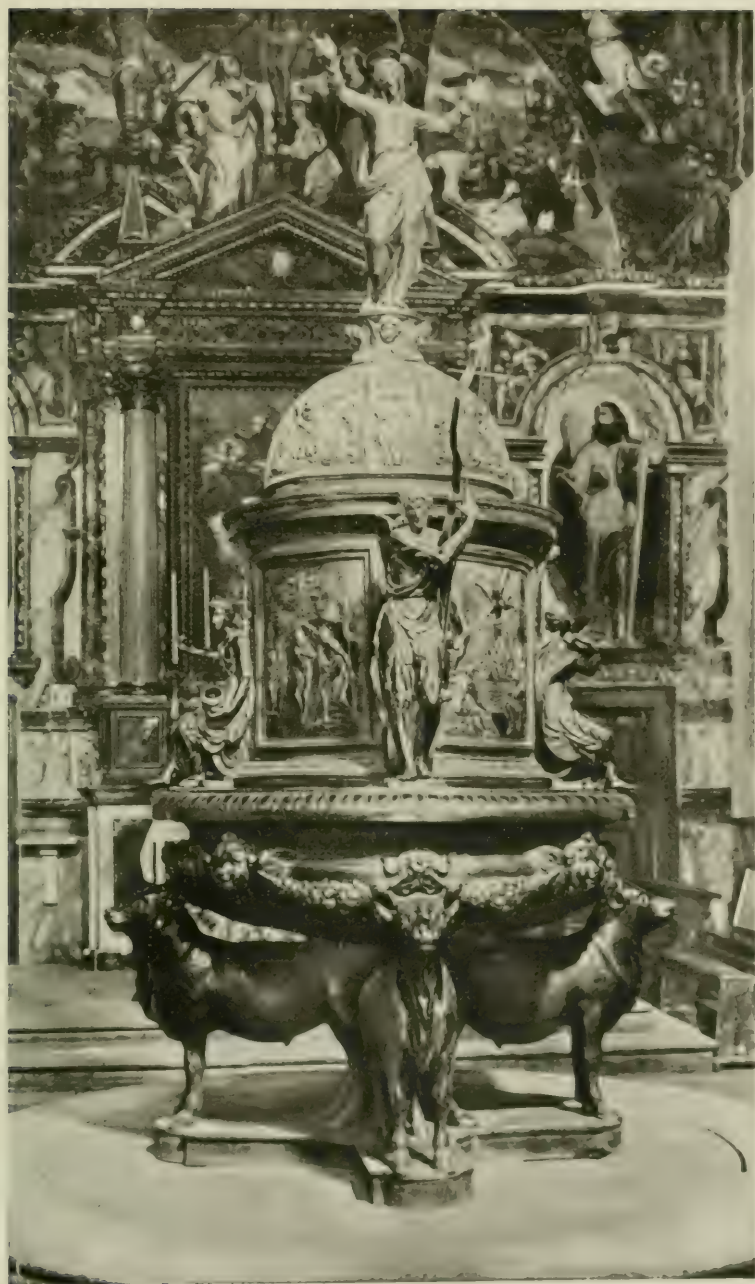
63. S. SEBASTIANI Madonna di S. Giovanni
(cartapesta)

Cattedrale, Ripatransone.

64. Bronzi dei FRATELLI JACOMETTI - Fontana di Piazza della Madonna, Loreto.

65. Bronzi dei FRATELLI JACOMETTI - Fontana pubblica, Faenza.

66. FRATELLI JACOMETTI - Fontana dei Galli, Loreto.

67. FRATELLI JACOMETTI
Fonte Battesimale - Duomo, Recanati.

68. FRATELLI JACOMETTI
Il Redentore in atto di ricevere il battesimo.
Particolare del Fonte Battesimale - Duomo, Recanati.

69. FRATELLI JACOMETTI - Fonte Battesimale.
Chiesa di S. Giovanni Battista, Osimo.

70. FRATELLI JACOMETTI - La Piscina probatica.
Particolare del Fonte Battesimale.
Chiesa di S. Giovanni, Osimo.

71. FRATELLI JACOMETTI - Il Redentore.
Particolare del Fonte Battesimale.
Chiesa di S. Giovanni, Osimo.

72. P. P. JACOMETTI e suoi Nipoti ANTONIO e G. B. - L'Asia.
Particolare del Fonte Battesimale - Cattedrale, Penne.

73. P. P. JACOMETTI - La Traslazione della S. Casa  Torre Comunale, Recanati.

74. P. P. JACOMETTI e suoi Nipoti ANT. e G. B.
Fonte Battesimale - Cattedrale, Penne.

75. P. P. JACOMETTI - Ritratto di Vincenzo Cataldi.
Chiesa di S. Francesco, Ascoli Piceno.

76. SCUOLA RECANATESE - Putti vendemmiatori.
Targhetta in bronzo - Biblioteca Leopardi, Recanati.

77. FRATELLI JACOMETTI
Madonna col Bambino.
Chiesa del Gesù, Ancona.

78. SGUOLA RECANATESE
Crocifisso con calvario in bronzo.
Proprietà del signor Prosperi, Recanati.